



Universidad de Chile
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Sociología

Construcción de la “peruanidad” en la escena de música criolla y afroperuana en Santiago de Chile

Malen Cayupi País

Tesis para optar al Título Profesional de Socióloga

Profesora Guía:
Dra. Marisol Facuse

Santiago, enero 2017

Agradecimientos

Tras finalizar este proceso, quisiera agradecer a todos quienes estuvieron presentes durante este tiempo de aprendizajes.

En primer lugar, a mi familia por su apoyo incondicional. A mi mamá, por su creatividad y tenacidad; a mi papá, por su calma y mirada amplia; a mi hermana, por las risas y la compañía.

A Emilio, compañero de mis días, por el cariño y la generosidad, por instarme a reconectar con mis motivaciones más profundas y realizar el diseño de las gráficas que contempla esta tesis.

Al Núcleo Central del Amor -Loreto, Javiera y Consuelo- amigas y compañeras de ruta, por estar siempre y realmente ser un núcleo de contención afectiva.

Al Cordón Macul -Dámaris, Javita, Palito, Sairi, Flavio y Naty-, compañeras carnavaleras, por las risas y el amor colectivo.

A mis compañeras del Área de Educación del MAPA –Maca, Cami Rojas y Cami Caris- y mis compañeros/as de Red Mediación Artística, porque en nuestras diversas experiencias de investigación y creación, nos seguimos interrogando sobre las relaciones entre las artes y la sociedad; porque todas esas conversaciones, han alimentado mis reflexiones.

A los profesores fundamentales en mi formación, a Marisol, Klaudio y Francia porque cada uno desde su frente, me ha compartido su pasión y mirada crítica sobre el oficio de la investigación.

A mis compañeros/as del Fondecyt Regular 1140928: "El mundo de las músicas inmigrantes latinoamericanas en Chile: Identidades, sociabilidades y mestizajes culturales", por las reflexiones colectivas de este proceso compartido.

Finalmente, a los protagonistas de esta investigación, a los músicos y bailarines/as de la escena de música criolla y afroperuana en Chile, por compartir sus historias y enseñarnos tanto sobre el origen y el orgullo.

Índice

Resumen.....	4
Introducción	5
I. Antecedentes contextuales y conceptuales del problema de investigación	9
1. La inmigración peruana en Chile	9
2. El mundo de las músicas inmigrantes latinoamericanas en Santiago: Emergencia de una escena musical peruana	13
3. Música, identidad y nación: La <i>peruanidad</i> desplegada	16
3.1 Identidad nacional ¿Cómo se construye?	17
3.2 Música e identidad nacional	19
3.3 Música peruana en la diáspora	24
II. Planteamiento del problema de investigación	26
1. Pregunta de investigación y objetivos	26
2. Hipótesis.....	27
3. Relevancia de la investigación.....	27
III. Estrategia metodológica.....	29
1. Enfoque metodológico	29
2. Estrategia de producción de información	29
a. Observación participante: la entrada al campo	29
b. Entrevista en profundidad.....	34
3. Muestra	34
4. Estrategia de Análisis de información	36
IV. Análisis y resultados de la investigación	38
1. Trayectorias artísticas	38
1.1 Transmisión y modos de aprendizaje.....	38
1.2 Rosa Vargas: orgullo negro danzante.....	44
1.3 Martín Zegarra: al ritmo del cajón	49
2. Identificaciones	52
2.1 Identificaciones como artista	52
2.2 La música como mediadora de la experiencia diaspórica.....	54
3. Puesta en escena y recepción de la <i>peruanidad</i>	57
3.1 Escenificaciones.....	57

3.2 Recepción de la peruanidad: Percepciones de sus artistas	65
V. Conclusiones	70
Bibliografía	83

Índice de gráficas y fotos

Gráfica 1: Conformación de la escena musical peruana costeña en Santiago.....	15
Gráfica 2: Entrada al mundo de las músicas inmigrantes latinoamericanas en Santiago.....	33
Gráfica 3: Composición de la muestra	36
Gráfica 4: Identificaciones de los artistas de la escena musical peruana	71
Collage de fotos 1: Ensayos de la Compañía de músicas y danzas afroperuanas “Ébano y Marfil”	32
Collage de fotos 2: Festival Fronteras: Cocinando con Rocoto y Merkén.....	59
Collage de fotos 3: Puesta en escena de Ébano y Marfil.....	60

Resumen

El sostenido aumento de la inmigración en Chile –desde la última década hasta la fecha- se ha convertido en un “problema social” y materia de debate de políticas públicas y estadísticas oficiales. Desde las ciencias sociales se ha abordado la problemática, principalmente indagando las condiciones laborales, habitacionales, la segregación residencial y las experiencias de discriminación producto del racismo anclado en la sociedad chilena. La presente investigación aporta una arista diferente para aproximarnos al fenómeno migratorio, a partir de la perspectiva de la Sociología del Arte. Específicamente, nos adentramos en el rol de las prácticas musicales en la construcción y reconfiguración de las identidades nacionales en la experiencia diaspórica, siendo la pregunta de investigación el cómo se construye la *peruanidad* en la escena musical peruana radicada en Santiago de Chile, entendiéndola como la identificación y representación de la cultura peruana. Para ello, se trabaja desde un enfoque cualitativo relevando la mirada y vivencias de los artistas de esta escena musical, particularmente de músicos y bailarinas que practican repertorio criollo y afroperuano. El análisis está centrado en tres ejes: a) la reconstrucción de trayectorias artísticas de músicos y bailarines, pues nos permite comprender cómo se formaron y qué tradiciones artísticas movilizan; b) los procesos de identificación que viven los artistas en la experiencia diaspórica, donde se construye un complejo entramado que conjuga las categorías de “artista”, “peruano” y “afrodescendiente” y c) las estrategias artísticas de escenificación del Perú y cómo ello es recepcionado por el público. Este es un viaje donde nos acercamos a la cultura popular peruana en Chile a través de los artistas que le dan vida.

Palabras claves: identidad nacional, peruanidad, escena musical, música criolla y afroperuana, cultura popular peruana.

Introducción

La inmigración en Chile ha aumentado considerablemente desde la última década y se ha convertido en un fenómeno social que ha interrogado profundamente a la sociedad chilena. Basta darse una vuelta por el centro de Santiago para sorprendernos con la presencia de nuevas y diversas formas corporales, colores de piel, acentos y prácticas culturales que traen los inmigrantes latinoamericanos. Este encuentro con un “otro” ha sido el escenario propicio para la construcción de estereotipos y prácticas discriminatorias, develándose el racismo inscrito en nuestra sociedad. Mientras tanto, la institucionalidad y las políticas públicas recién comienzan a esbozar los términos ‘intercultural’ o ‘multicultural’ en sus discursos para hacer frente a este nuevo Chile que está en proceso de transformación, no sólo en términos demográficos sino también identitarios.

Conocer a quienes llegan, por tanto, se convierte en una tarea fundamental. No solo saber cuántos son, dónde viven y en qué trabajan -tarea a la que ya se han abocado las ciencias sociales- sino también, conocer de dónde vienen y qué prácticas culturales portan consigo y re-crean en este nuevo territorio. En ese sentido, acceder a las prácticas artísticas –especialmente la música y la danza- de los sujetos migrantes nos permite relevar la dimensión creativa de la experiencia diaspórica y comprender el rol de estas prácticas en la reconfiguración de identidades.

Siguiendo estas pistas investigativas -los sujetos migrantes y las prácticas musicales- se articularon dos proyectos de investigación donde se ancla la presente tesis: El primero de ellos corresponde a la línea de investigación/creación “Músicas Nómadas: lugares, producción y escucha musical de los inmigrantes” coordinada por Luis Campos y Marisol Facuse, en el contexto del Núcleo de Vidas cotidianas en Emergencia IB-JGM¹, y

¹ También fueron parte de este equipo de investigación: María Paulina Soto, Rodrigo Torres y Javiera Manzi. El trabajo del Núcleo IB-JGM dio como resultado el libro “Vidas Cotidianas en Emergencia: Territorio, Habitantes y Prácticas” (M. Reyes, S. Arensburg, & P. Ximena, 2016). Para más información, visitar: <http://cotidianosenemergencia.uchile.cl/>

el segundo, al Fondecyt Regular 1140928: "El mundo de las músicas inmigrantes latinoamericanas en Chile: Identidades, sociabilidades y mestizajes culturales", cuya investigadora responsable es Marisol Facuse y co-investigador Rodrigo Torres².

Durante alrededor de tres años asistimos a diversos eventos como celebraciones de días nacionales o festividades religiosas de comunidades inmigrantes, ensayos y presentaciones de agrupaciones musicales y carnavales organizados por distintas instituciones en plazas de la capital. Entonces nos preguntamos ¿Qué rol juega la música en la experiencia migratoria? ¿Cómo se articulan las comunidades migrantes en torno a instancias festivas donde existe la música? ¿Qué prácticas de producción y escucha musical desarrolla la población migrante latinoamericana que reside en Santiago? ¿En qué lugares se despliega? ¿Qué instituciones u organizaciones sociales actúan como intermediarias? ¿Qué relación tienen los músicos migrantes con los músicos chilenos?

Específicamente, la presente tesis aborda la construcción de la *peruanidad* - entendida como una identificación y representación de la cultura peruana- en la escena de música criolla y afroperuana radicada en Santiago de Chile. Uno de los aspectos que más me llamó la atención cuando comencé adentrarme en el mundo de la música peruana en Chile y conocí a sus cultores - tanto músicos como bailarines- es el orgullo e identificación que sienten por la cultura de su país, el ímpetu por querer mostrarla y celebrar en torno a ella. ¿Será un asunto de extranjeros fuera de su país? ¿Son expresiones nacionalistas? ¿De dónde surge esta motivación y convencimiento respecto a la cultura nacional peruana? Por otra parte, había en ese mundo una especificidad identitaria muy interesante: la *afroperuanidad*, tan desconocida y atractiva para la sociedad chilena. Había en estas músicas y danzas –que también me hicieron vibrar- una disposición colectiva al goce – expresado corporalmente- y un goce en la reafirmación de decir quién se es y de dónde se viene. Todos tenemos un origen, partes que nos constituyen como rompecabezas. ¿Cuáles son sus partes? ¿Cuál es su origen?

² También fueron parte de este equipo de investigación: María Ignacia Villagra, Constanza Lobos, Pablo Albornoz, Daniela Forné, Francisca Cornejo y Ana Cubides. Además de otros productos de carácter académico como tesis, artículos y seminarios; se creó el siguiente sitio web para dar a conocer el proceso investigativo y sobre todo, a los músicos involucrados: <http://www.musicasmigrantes.cl/>

Es interesante el efecto reflexivo de las investigaciones y cómo sumergirme en la identidad peruana, me invita mirarme a mí misma, a nosotros mismos como sociedad. Tomando la propuesta del conocimiento situado³, planteo que esta tesis me reconecta con mi propia búsqueda identitaria, la que hoy me empuja a decir *Iñche domo mapuche pignen*⁴. De ahí provienen las preguntas más profundas sobre mi identidad personal, familiar y las identidades *champurrias*⁵ de este país que niega su presente indio. ¿Qué significa ser mapuche hoy? ¿Qué significa ser chileno? ¿Qué significa portar una identidad? ¿Se hereda, se elige? Son también las preguntas de mi generación, de *lamngen* y compañeros que se interrogan desde diversos frentes – como las prácticas artísticas y las ciencias sociales⁶ - sobre las identidades personales y colectivas

Esta tesis pretende agregar nuevas piezas a este puzzle que hemos llamado “migrantes peruanos” ¡Cuánto tienen los y las peruanas que enseñarnos sobre su cultura, la reivindicación de su origen y su herencia! Y son las prácticas artísticas las que nos aportan una nueva mirada sobre la construcción de la *peruanidad*, donde la música y la danza son fundamentales para generar procesos de identificación dentro de esta comunidad nacional.

Les invito a un viaje por la cultura popular peruana, desde la mirada y vivencias de los artistas que conforman la escena de música criolla y afroperuana en Santiago de Chile. El recorrido comienza con la presentación de los referentes contextuales y conceptuales del problema de investigación, donde se revisan antecedentes sobre la inmigración peruana en Chile, la incipiente conformación de esta escena musical y aspectos socio-históricos sobre los géneros de música criolla y afroperuana, además de las relaciones conceptuales entre música, identidad y nación. Luego se presentan los resultados de la investigación a partir de

³ Enfoque desarrollado por Donna Haraway (1997) -epistemóloga feminista- que reconoce “la imposibilidad de plantear que el conocimiento refleja una realidad de manera neutra, más aún si asumimos que este se nutre de inquietudes ciudadanas, políticas e ideológicas de los investigadores” (En Cruz, Reyes, & Cornejo, 2012, p. 253).

⁴ Soy mujer mapuche.

⁵ Expresión popular de origen mapuche que refiere a la idea de mezcla, mixto, mezclado y heterogéneo.

⁶ Solo por nombrar algunos, me refiero al trabajo que realiza Sebastián Calfuqueo desde las artes visuales; Daniela Millaleo desde la música; Daniela Catrileo desde la poesía y la Escuela Ad Ilallin desde el arte textil. También a la Comunidad de Historia Mapuche, que trabajan desde las ciencias sociales.

tres ejes analíticos: a) las trayectorias artísticas de sus cultores, enfatizando en los procesos de transmisión y modos de aprendizajes, profundizando en la experiencia de Rosa Vargas y Martín Zegarra, -bailarina y músico respectivamente- quienes forman parte de una generación de artistas que revitalizó la cultura afroperuana; b) los procesos de identificación que viven los artistas en la experiencia diaspórica, donde se articula el auto-reconocimiento como “artista”, “peruano” y “afrodescendiente”; c) las estrategias artísticas de escenificación del Perú y cómo ello es recepcionado por el público. Finalmente se presentan las conclusiones sobre la construcción de la *peruanidad* a partir de la escena musical peruana en Chile, donde se profundiza en el rol de las prácticas artística, especialmente de la música en la generación de identidades a nivel individual y colectivo.

I. Antecedentes contextuales y conceptuales del problema de investigación

1. La inmigración peruana en Chile

Desde 1990, Chile ha experimentado un sostenido aumento de la población inmigrante, trayendo ésta una serie de efectos sociales que la convierten en una nueva realidad ineludible para las estadísticas oficiales y las políticas públicas. Asimismo, durante la última década, la migración se ha convertido en campo de estudio para las ciencias sociales, indagando en sus consecuencias en el ámbito social, laboral, habitacional, etc. A continuación se indagará sobre ambos aspectos, profundizando en el caso de la inmigración peruana en Chile.

El censo del 2002 ya daba cuenta de un aumento del 75% respecto de los inmigrantes registrados en 1992 y a la vez, del mayor número absoluto de extranjeros residentes en Chile (184.464 personas), correspondiente a un 1,2% de la población nacional. Hacia el 2013, se informó a partir de datos de la Encuesta Casen, que la población inmigrante siguió aumentando, llegando a 354.581 personas, correspondiente 2,1% (Ministerio de Desarrollo Social, 2015) Actualmente, el origen de las poblaciones se concentra en los países de la región: Perú (31,7%), Argentina (16,3%), Bolivia (8,8%), Colombia (6,1%) y Ecuador (4,7%). En ese sentido, es relevante destacar que la composición de la migración ha variado durante estas dos décadas: Para el 2005, la comunidad argentina era la más numerosa y hoy, es la comunidad peruana la que ocupa el primer lugar. Por otra parte, hoy se observa la creciente presencia de extranjeros provenientes de Colombia, Haití y República Dominicana, mientras comunidades más tradicionales como la ecuatoriana y estadounidense, han disminuido su participación relativa dentro de la composición de nuestra migración (Departamento de Extranjería y Migración del Ministerio del Interior y Seguridad Pública, 2016).

Específicamente, la inmigración peruana en Chile es un fenómeno que es posible rastrear desde los años 90' y se explica a partir de varios factores, como los conflictos políticos y económicos internos desarrollados en el Perú. Según Hernández (2011), desde 1992, el autogolpe ejecutado por Fujimori, junto a la serie de medidas destinadas a combatir a los grupos considerados como subversivos -Movimiento Revolucionario Tupac

Amaru y Sendero Luminoso-, generaron una ola de violencia e inestabilidad política que influyó en la llegada de peruanos a Chile en calidad de refugiados. Además, las reformas neoliberales implementadas por Fujimori entre 1993 y 1998, implicaron una difícil situación económica interna en el Perú, significando una considerable reducción del salario real de los trabajadores, que aumentó la desigualdad y la pobreza. En ese sentido, tal como explica Luque, “La crisis de la economía peruana de 1998 coincide con el aumento de la migración peruana a Chile.” (2007, p.137).

Por otra parte, en el periodo post autoritario en Chile se reanudaron los flujos migratorios hacia el país, los cuales se habían estancado durante la dictadura cívico-militar. En ese sentido, si bien se mantiene el marco normativo del periodo autoritario⁷, se reorienta de acuerdo al contexto nacional y latinoamericano de la época (Lara, 2014). Así, se eliminan las barreras para el retorno de exiliados y para la llegada de nuevos inmigrantes en concordancia con una voluntad de ingresar a los circuitos del comercio internacional, fomentando los tratados de libre comercio que empujan la transformación del mercado laboral. Desde ese periodo, Chile se fue perfilando como país receptor de inmigrantes, gracias a la combinación de diversos factores, como la estabilidad política y económica, el sistema de visados, las oportunidades laborales y la existencia de redes migratorias (Martínez & Orrego, 2016)

De esta manera, la inmigración peruana en Chile empezó a ascender una vez que los primeros inmigrantes encontraron empleo y se instalaron. Ello propició que otros peruanos arribaran al país, apoyados por la red que se iba tejiendo entre la comunidad peruana, la que sin duda facilitó la obtención de empleo y un lugar para vivir en el nuevo país (Hernández, 2011). Así, si el Censo de 1992 registró 7.649 inmigrantes de origen peruano, para el 2002, ya habían 37.860 peruanos, es decir, en diez años la población peruana residente en Chile tuvo un aumento de 395%. Aunque, para el 2002, la comunidad argentina llegaba a 48.176, es decir, sobrepasaba cuantitativamente a la población peruana, el crecimiento explosivo de esta última, la posicionó como la comunidad migrante de mayor visibilidad para los medios

⁷ La actual Ley Migratoria está vigente desde 1975 e inspirada en la doctrina de la Seguridad Nacional que concibe al extranjero como un riesgo potencial y establece múltiples barreras que dificultan su entrada (Lara, 2014).

de prensa, opinión pública, políticos y estudios en la materia. Stefoni (2004) agrega dos factores que contribuyeron a la gran visibilidad de la comunidad peruana en nuestro país: En primer lugar, la alta concentración en la Región Metropolitana -78% versus un 46% de los inmigrantes argentinos que residirían en la misma región (Martínez, 2003)- que, considerando la tradicional centralización del país, nos ha acostumbrado a pensar que aquello que ocurre en Santiago es materia de debate nacional y; en segundo lugar, la visibilidad que toma esta comunidad en el imaginario nacional –a diferencia de los argentinos que serían más “invisibles”– debido a la importancia que como sociedad le asignamos al componente étnico y racial de la población para generar identificaciones del “otro”. Al respecto, cabe mencionar que la investigación reciente sobre migraciones en nuestro país ha profundizado sobre las arraigadas prácticas racistas de la sociedad chilena, manifestándose en la construcción de estereotipos racializados/sexualizados (Tijoux, 2016) que son motivo de rechazo y discriminación hacia los migrantes, especialmente de la población afrodescendiente proveniente de países caribeños. Por su parte, el caso de la migración andina, nos enfrenta como sociedad a nuestra negada identidad mestiza (Stefoni, 2004)

En ese sentido, la comunidad peruana residente en Santiago de Chile – que hoy se posiciona como la más numerosa en nuestro país⁸, con 130.329 personas correspondiente al 31,7%, respecto a los migrantes de otros países (Departamento de Extranjería y Migración del Ministerio del Interior y Seguridad Pública, 2016)- ha tenido que desarrollar una serie de tácticas de resistencia para hacer de este país su nuevo territorio. Traer un poco de su Perú extrañado a través de diversos medios, ha sido una ellas: Hoy en Chile existen 23 clubes sociales peruanos registrados, 3 periódicos (Sol Noticias, El Bacán y Contigo Perú)

⁸ Más allá del caso de Chile, es interesante observar el fenómeno de la *emigración peruana*. En el periodo 1990 al 2012 se estima que el número de peruanos en el exterior, alcanzó la cifra de 2.572.352 que representa el 8,5% del total de habitantes proyectados al 2012 en el Perú. Respecto a los países de destino, en primer lugar, se encuentra Estados Unidos (31,4%), luego España (15,4%), seguido de Argentina (14,3%), Italia (10,2%), Chile (9,5%), Japón (4,1%) y Venezuela (3,7%). El total de estos países concentra en 88,5% de los emigrantes peruanos. Ahora bien, si observamos la emigración peruana desde el punto de vista de las ciudades de residencia, nos encontramos que Santiago de Chile es la segunda ciudad que concentra la mayor cantidad de emigrantes peruanos, con un 8% (OIM- Perú, 2013)

y un suplemento deportivo en un diario de circulación nacional (Golpé de La Cuarta), 264 restaurantes⁹, 20 empresas que operan como franquicias (La tercera, 2014), que nos hablan de una comunidad que se ha asentado y ha transformado la ciudad.

La irrupción de la comunidad peruana en la ciudad se ha hecho sentir en primer lugar en los barrios donde habitan, generándose *bolsones de inmigrantes dentro del Área Metropolitana de Santiago (AMS)*. Así, Santiago es la comuna que concentra la mayor cantidad de inmigrantes (55%) y le siguen Recoleta (9,5%), Quinta Normal (6,4%), Independencia (4,8%) y Estación Central (4,7%) (Arias, Moreno, & Núñez, 2010). Por otro lado, han ocupado lugares centrales dentro de la ciudad, convirtiendo el sector de la Plaza de Armas de Santiago en su principal centro de operaciones, constituyendo lo que se ha llamado la “Lima chica” (Luque, 2007). Además, han revitalizado lugares que habían experimentado procesos de envejecimiento y salida de la población, como el barrio Yungay, la Chimba o la Galería Comercial Bandera Centro (ubicada en la intersección de Bandera con Catedral) que hoy tiene una gran presencia de locatarios peruanos.

Asimismo, los peruanos han generado una comunidad que tiene ritmos, sabores y colores propios que se despliegan en la ciudad, por ejemplo a través de las concurridas celebraciones de fiestas patrias que realizan en el Parque Quinta Normal o el Estadio Recoleta, o las procesiones religiosas del Señor de los Milagros o la virgen de Santa Rosa de Lima por el centro de Santiago. Al respecto, Imilan (2014) plantea que en la actualidad estamos presenciando un *nuevo ciclo del fenómeno migratorio peruano en Chile* donde se observa un proceso de inserción e inclusión social a partir de la apropiación de espacios públicos y simbólicos, a través de su cultura y patrimonio. Caba (2014) en un estudio sobre las procesiones del Señor de los Milagros en Santiago, desde la perspectiva del Patrimonio Cultural Inmaterial, nos muestra cómo las tradiciones culturales -como la religiosidad popular, la música y la danza- son movilizadas transnacionalmente y permiten la expresión

⁹ Respecto al desarrollo de la gastronomía peruana, cabe mencionar que el 2007 se funda la *Sociedad Peruana de Gastronomía* (Apega), encargados de realizar el *Mistura*, una gran feria gastronómica de mucho éxito en el Perú que año a año reúne productores agropecuarios locales, restaurantes, chefs nacionales e internacionales que llegan al Perú a aprender sobre su gastronomía. Este también ha sido uno de los ámbitos más desarrollados por la *Marca Perú* como una estrategia de posicionamiento y promoción del Perú en el exterior.

identitaria de los actores de la inmigración, configurando un creativo proceso de interrelación con la sociedad chilena. En ese sentido, recién se está abriendo un campo de investigación en nuestro país, que indaga en la riqueza de las prácticas culturales de las comunidades migrantes y su potencialidad para los procesos de reconocimiento del otro. La presente investigación se adentra en una de las expresiones culturales y artísticas de la comunidad peruana, como es la música.

2. El mundo de las músicas inmigrantes latinoamericanas en Santiago: Emergencia de una escena musical peruana

La música, en tanto producción sociocultural de los sujetos migrantes, se despliega en los distintos lugares donde las comunidades en diáspora se reúnen a celebrar y compartir, ya sea en eventos masivos esporádicos, como las ferias interculturales, festivales gastronómicos y celebraciones de fiestas patrias de diversos países latinoamericanos, o de manera estable, en algunos restaurantes de ‘comida típica’, bares o salsotecas. Ahí, los músicos inmigrantes ponen en escena nuevos y diversos repertorios y sonoridades, que hacen vibrar al público, de la mano del baile y la comida. Este tipo de eventos, que propician el diálogo e intercambio de prácticas entre sujetos migrantes y no migrantes, son realizados gracias a los esfuerzos de las mismas comunidades migrantes, junto a la acción de actores institucionales como parroquias religiosas, consulados y municipalidades, que actúan como mediadores de lo que hemos llamado *el mundo de las músicas inmigrantes latinoamericanas*¹⁰. Es decir, siguiendo la propuesta conceptual de Becker (2008), las músicas inmigrantes constituyen un mundo del arte, en la medida que la producción de esta creación artística implica la participación de una red de múltiples actores (creadores, técnicos, instituciones culturales, públicos, etc.), cada uno de los cuales constituye un eslabón en la ‘cadena de producción’ de las obras artísticas.

El desarrollo de las músicas inmigrantes en nuestro país puede comprenderse como un *fenómeno emergente*¹¹, en un doble sentido, en tanto urgencia e innovación. En primer lugar, considerando la violencia social a la que se enfrentan los inmigrantes

¹⁰ Concepto central del Fondecyt donde se inserta esta tesis.

¹¹ Concepto desarrollado en las discusiones del Núcleo de Vidas Cotidianas en emergencia IB-JGM.

latinoamericanos residentes en Chile (Tijoux, 2007), y a la vez, relevando la dimensión creativa de los actores de la inmigración, donde la música constituye un elemento relevante para re-inventar la vida cotidiana (Reyes, Arensburg, & Póo, 2016) y desde donde los inmigrantes realizan una gran contribución a la diversidad de prácticas artísticas y culturales en nuestro país.

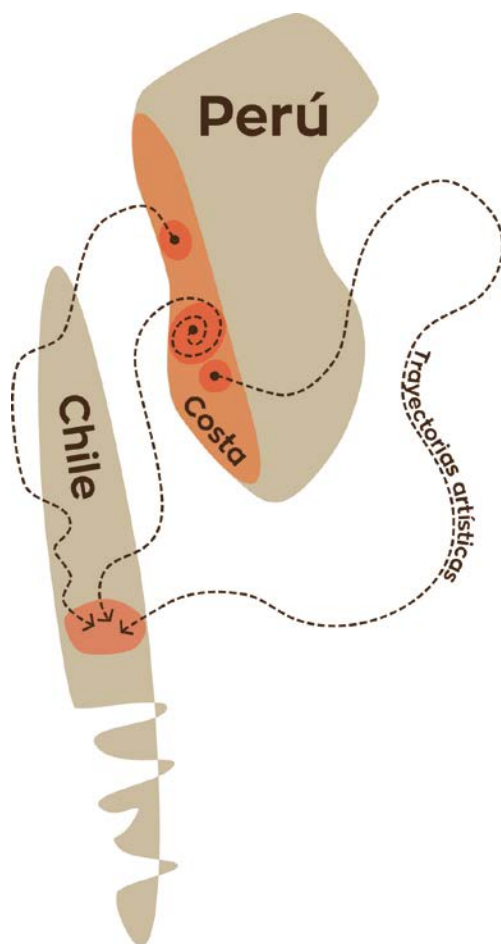
En ese sentido, recurrimos al concepto de diáspora para comprender la emergencia de este mundo del arte. Según plantea Íñigo Sánchez, quién realizó una investigación sobre el despliegue de la música cubana en Barcelona, la categoría de *diáspora* nos permite poner en relación distintas experiencias de desplazamiento, atendiendo a los vínculos que los sujetos diaspóricos mantienen con sus lugares de origen y asimismo, relevar su capacidad de transformación en las sociedades de destino. También nos “permite dotar de significado un complejo entramado de distintas trayectorias de viaje individuales que a la vez, tienen una narrativa común” (2008, p.176). Particularmente, la presente investigación, indaga en la experiencia subjetiva del desplazamiento y cuál es rol de la música en los vínculos que los sujetos diaspóricos establecen con la sociedad de origen y de llegada, profundizando en la experiencia de los músicos fuera de casa, cómo viajan las músicas junto con ellos y se despliegan entre las comunidades migrantes.

Al respecto, es necesario aclarar que no nos referimos aquí a las *World Music* que es otra forma de comprender cómo viajan las músicas locales por el mundo, es decir, otra forma de relación entre lo local y lo global. Este concepto, remite a las músicas regionales que han sido comercializadas mundialmente por la industria disquera, a partir de la cual se han generado imágenes exotizante, donde el *otro* permanece en un tiempo sin historia, representado lejos de sus lugares de origen. Tal como plantea Erlmann: “world music aparece como el paisaje sonoro de un universo que, bajo toda la retórica de raíces, ha olvidado su propia génesis: las culturas locales” (En Ochoa, 1999, p.259)

Ahora bien, en el caso de la diáspora peruana en Santiago de Chile, la música ha tenido un relevante rol articulador dentro de esta comunidad, y es posible afirmar, luego de un trabajo de campo, que se ha ido conformando de forma emergente, una *escena musical peruana* (Bennett, 2004). Este concepto nos permite comprender el surgimiento y desarrollo de un género musical particular en un espacio local. Esta escena está compuesta

por músicos y bailarines, peruanos y chilenos que practican los ritmos provenientes del Perú: música criolla, afroperuana y chicha es parte del repertorio desplegado. Específicamente en esta tesis nos abocaremos al caso de la música criolla y afroperuana en Santiago de Chile. Estos géneros propios de la costa del Perú¹² -llamada *música costeña*- han llegado a nuestro país, gracias a que sus cultores han extendiendo sus trayectorias artísticas más allá de sus fronteras nacionales, conformando una nueva escena de música criolla y afroperuana en la capital santiaguina, tal como señala la Gráfica 1.

Gráfica 1: Conformación de la escena musical peruana costeña en Santiago



Diseño y elaboración: Emilio Terán

¹² En Perú, se distinguen tres regiones geográfico-culturales: costa, sierra y selva.

Esta escena se desarrolla principalmente en el centro de Santiago, donde el Barrio Yungay y Plaza de Armas, son territorios protagonistas. Ahí, diversos restaurantes y bares sirven de escenario para los músicos. Tocaban de forma regular en estos locales, pero también, se despliegan para ciertas festividades específicas: Día del Perú, Día del Ceviche, Día de la Marinera, Día de la Canción Criolla, son algunas de las celebraciones que congregan a la comunidad peruana residente en Santiago y donde la escena artística encuentra una de sus mayores instancias de difusión. También, una parte importante del oficio de los músicos y bailarines peruanos, está dedicada al traspaso y formación de nuevos artistas aprendices en escuelas y agrupaciones, donde asisten peruanos y chilenos. A través de esta acción, la escena artística peruana se va reproduciendo.

Cabe señalar que en esta investigación no se profundizará sobre las condiciones que dieron paso al surgimiento de esta escena musical a mediados de los años 90'. Para ello, invito a la lectura atenta de Marisol Facuse y Rodrigo Torres (2017) quienes han realizado una detallada revisión sobre las trayectorias artísticas y las redes que se han generado entre diversos músicos peruanos, indagando cómo la proliferación de los restaurantes peruanos ha contribuido a la visibilidad de estos músicos y el vínculo de éstos con la escena de cueca urbana, generando interesantes colaboraciones musicales donde el *cajón peruano* emerge como un instrumento que media este diálogo.

3. Música, identidad y nación: La *peruanidad* desplegada

En las instancias donde se congregan las comunidades peruanas en torno a la música y la danza, se despliegan discursos, imaginarios e identificaciones sobre el Perú. Músicos y bailarines nos invitan a deleitarnos con una parte del Perú que nos muestran: un Perú anhelado, recordado y festejado, que es representado en sus shows. A través de los repertorios musicales, los artistas inmigrantes movilizan distinciones sobre la cultura nacional y sus especificidades local. El público de esta escena musical, disfruta de estos encuentros, expresando el orgullo de ser peruanos y su cultura, compartiendo en familia una 'comida típica', cantando valsecitos o bailando un *festejo*. Estas prácticas artísticas, se vuelven indispensables para hacer-vivir la cultura propia y este re-vivir se realiza en forma festiva: se goza, se canta, se grita y se aplaude.

En ese sentido, es posible plantear que en la escena musical peruana desplegada en Santiago de Chile se va desarrollando una *peruanidad*, es decir una forma de identificarse y representar la identidad peruana. Se va generando así, a partir del encuentro con la música, la identificación con una *comunidad nacional*, en el sentido que plantea (Anderson, 1993) como comunidades imaginadas construidas socialmente.

A continuación, para comprender cómo se desarrollan los procesos de identificación y construcción de identidades nacionales, revisaremos más en profundidad este concepto. Luego se abordará la potencialidad de las prácticas musicales para generar procesos identitarios tanto a nivel individual como colectivo, especialmente a través del caso de las músicas de carácter nacional. También se revisarán algunos antecedentes socio-históricos sobre la música criolla y afroperuana y su relación de encuentro y desencuentro con el desarrollo de la identidad nacional peruana. Finalmente, se abordará brevemente el rol de la música en los procesos diaspóricos, profundizando en la relación que establecen los peruanoamericanos residentes en Miami y su vinculación con el repertorio criollo y afroperuano.

3.1 Identidad nacional ¿Cómo se construye?

Para comprender el desarrollo y construcción de la “peruanidad” es necesario remitirnos al concepto de identidad, tanto en su variante individual como colectiva. Una definición del concepto de identidad que realiza Jorge Larraín -siguiendo al filósofo alemán Tugendha- refiere a “una cualidad o conjunto de cualidades con las que una persona o grupo de personas se ven íntimamente conectados” (2001, p.23). En ese sentido, la identidad tiene relación con la manera en que individuos y grupos se definen a sí mismos al querer relacionarse o *identificarse* con ciertas características. La construcción de la identidad es, por tanto, un proceso a la vez cultural, material y social (Larraín, 2003). Es *cultural*, ya que los individuos se definen a sí mismo en términos de ciertas categorías compartidas cuyos significados han sido construidos culturalmente, tales como el género, la clase social, la profesión, la etnia, la religión o la nacionalidad. Larraín llama a estas categorías identidades culturales o colectivas. Implica un proceso *material* ya que las personas proyectan simbólicamente su *sí mismo* o sus propias cualidades en cosas materiales, partiendo por su propio cuerpo, pero también en objetos, por ejemplo como

ocurre en las sociedades neoliberales donde es promovido el consumo de ciertos objetos como signo de estatus. Por último, la construcción identitaria es un proceso *social*, ya que implica la referencia a “otros” en dos sentidos. Primero, ya que internalizamos opiniones y expectativas de los “otros”, a la vez que estas concepciones van transformando nuestra propia autopercepción. Por otra parte, también buscamos *diferenciarnos* de aquellos “otros”. En ese sentido, la comparación con el “otro” y la utilización de mecanismos de diferenciación juegan un rol fundamental y en su forma extrema, se corre el riesgo de que exajeran las diferencias, construyéndose estereotipos y eventualmente procesos de exclusión del otro. Por tanto, tal como plantea Honneth “la construcción de la identidad es un proceso intersubjetivo de reconocimiento mutuo” (En Larraín, 2003, p.34).

Ahora bien, las identidades individuales están íntimamente relacionadas con las identidades colectivas, en tanto las personas no pueden ser consideradas como entidades aisladas, sino que los individuos se definen por sus relaciones sociales, y a la vez, la sociedad se reproduce y cambia a través de las acciones de las personas. Así, las identidades personales están constituidas por identidades colectivas definidas culturalmente, mientras éstas no pueden existir separadamente de los individuos, como es el caso de las identidades nacionales. En ese sentido, tomando el caso de la “peruanidad”, la identificación como peruano hace que las personas se sientan pertenecientes a un colectivo nacional que comparte una historia, lengua, etc. Pero en sí misma, la “peruanidad” no tiene un significado si no realizamos una comprensión anclada en trayectorias biográficas concretas, que permanentemente recrean esta peruanidad a través de sus prácticas.

Ahora bien, profundizando en el concepto de *identidad nacional*, Larraín (2003) advierte en primer lugar, que no es pertinente reducir la identidad nacional al “carácter nacional”, en tanto la atribución de rasgos psicológicos individuales a un colectivo. La identidad nacional en tanto identidad colectiva, sería un artefacto cultural, en el sentido de una *comunidad imaginada*, como plantea Anderson (1993): los miembros de estas comunidades imaginadas son limitados en número, pero nunca llegarán a conocer a la totalidad de los miembros, sin embargo, cada uno de ellos ha construido una imagen mental de su comunión. A pesar de esa sensación de comunión, ese colectivo no es un todo unificado ni estático; las identidades nacionales, son constructos irregulares y en constante

transformación, que van negociando significados de acuerdo al contexto y contingencia histórica. De hecho, la construcción discursiva de las identidades nacionales, en general, se da a través procesos altamente selectivos y excluyentes conducidos por élites políticas que relevan sus intereses y valores, en desmedro de otros, teniendo como resultado, la invisibilización de identidades locales, regionales o de otros grupos sociales marginados. En ese sentido, la construcción de la identidad nacional es necesariamente limitada en su capacidad de representación de la diversidad cultural y social subyacente. En tal contexto, el Estado tiene un rol fundamental en la articulación y generación de estrategias aglutinadoras. Ello ocurre no sólo a través de sus instituciones educacionales, culturales o la variedad de medios de comunicación que controla, sino que también a través de la creación y provisión de contenido simbólico de la idea de *lo nacional*, como tradiciones, ceremonias, celebraciones, aniversarios, banderas, etc. Todos estos símbolos buscan extender el sentido de una identidad común al *activar la comunidad imaginada* que es la nación y son la cara pública de la identidad nacional, que intenta plantearse como un constructo homogéneo y coherente. Sin embargo, para contar con una comprensión acabada de una identidad nacional en particular, habrá que considerar también cómo estos símbolos son internalizados por los miembros de la nación, cuál es su vigencia y qué otros sentidos toman fuera de ella, como en la experiencia diaspórica.

3.2 Música e identidad nacional

Uno de los elementos de orden simbólico que colabora en la construcción de identidades es la música. Simon Frith (1987) en sus estudios sobre las músicas populares reconoce como uno de los roles sociales de la música su capacidad para generar procesos de *identificación a nivel individual*, construyendo y reconstruyendo el 'sí mismo'. Además, la música tiene una tremenda potencialidad a la hora de propiciar la construcción de identidades colectivas. Martí (En Mardones, Karmy, Ardito, & Vargas, 2013, p.530) se refiere a la capacidad de la música para aglutinar identidades en torno a una misma musicalidad ya sea reconfigurando lazos comunitarios a pequeña escala o bien a nivel nacional.

Desde la constitución de los Estados Nacionales, han sido las expresiones folklóricas las encargadas de canalizar los *sentimientos nacionalistas*, a través de procesos

de jerarquización de expresiones culturales. En el caso de la música, ello ha derivado en la elección de un único género musical como representativo de *lo nacional* (Ochoa & Gragnolini, 2002). En América Latina, la emergencia de *géneros musicales nacionales* se da en el contexto histórico posterior a las guerras de independencia, donde las élites dominantes se preocuparon de resaltar aquellas expresiones culturales de tipo europeizante, excluyendo a aquellas de origen indígena y afrodescendiente.

A continuación revisaremos cómo se dio este proceso en el Perú, especialmente en lo relativo a la *música criolla y afroperuana*, ya que precisamente en este tesis, se indaga sobre la constitución de una escena musical peruana en Santiago, donde se practican estos géneros musicales. Por ello, es pertinente que revisemos más en detalle la historia y devenir de estos géneros musicales y su relación con la construcción de la identidad nacional e identidades locales en el Perú.

Música criolla y afruperuana: tensiones y encuentros

La denominada *música criolla* es una colección de géneros musicales derivados de bailes de procedencia europea que fueron adaptados y transformados por varias generaciones de músicos de diversos sectores sociales y culturales (León, 2010) siendo el *vals*, el género más asociado a la *música criolla limeña*, pero donde también se incluyen marineras y polcas. Estos se desarrollaron no sólo en los sectores populares de la ciudad de Lima, sino también en otras localidades urbanas -como Ica, Tacna y Arequipa, en el sur, y Trujillo, Chiclayo y Piura, en el norte- desarrollando cada una sus propios estilos y variantes regionales.

Para comprender el devenir de esta música en el Perú es preciso remitirnos al concepto del “Criollismo”, tanto en su manifestación sociocultural como política. Si bien, el término “criollo” fue utilizado para designar a los hijos de colonos españoles que nacían en el Perú, en los siglos XIX y XX, la idea de ser criollo fue reapropiada por los peruanos de la costa –de diversas procedencias raciales y étnicas- como un medio para definir su propia cultura nacional. En términos políticos, el “criollismo” es una ideología nacionalista vinculada a la oligarquía de la élite blanca en Lima que lideró el proceso de construcción de la nación en el Perú republicano del siglo XIX y quienes expandieron la idea de una *nueva*

cultura criolla inspirada en nociones europeas de progreso y desarrollo que fue excluyendo las expresiones culturales de los negros peruanos y otras poblaciones indígenas, o más bien, donde éstos eran aceptados solo en la medida que se integraran y mezclaran con la cultura nacional mayor.

Sin embargo, tal como plantea Heidi Feldman, en la vida costeña peruana -como en la literatura que la recrea¹³-, “ser criollo significa adscribir a ciertas prácticas culturales sin importar el origen racial” (2009, p.25). A principios del siglo XX, la forma característica del criollismo se daba en la *jarana*, una instancia social donde se reunía a compartir la clase obrera multirracial del Perú. Estas eran fiestas que duraban entre cuatro a ocho días que se desarrollaban en los *callejones*¹⁴, donde se compartía en torno a la música, los cantos, los bailes y la comida. Así, la jarana y su música se volvió muy relevante en tanto permitió la identificación de blancos y negros –junto con algunos mestizos y peruanos de ascendencia asiática- con la cultura criolla y los músicos negros se convirtieron en los íconos más famosos del criollismo que surgieron de los callejones.

A pesar de que en estas reuniones se tocaban y bailaban tanto valeses, polcas y marineras, como distintos géneros regionales, las tradiciones limeñas llegaron a tener más difusión en el ámbito nacional, debido al incipiente desarrollo de la industria discográfica y la radio en la capital, y sobre todo, al hecho de que *estas expresiones populares fueron aceptadas por la élites limeñas y promovidas como un tipo de música nacional* (León, 2010). Hacia los años 40’, el vals logra gran popularidad gracias a su difusión en los medios de comunicación, impulsando la profesionalización del músico popular e

¹³ Heidi Feldman (2009) menciona las “Tradiciones peruanas” de Ricardo Palma, una serie de ficciones históricas publicadas entre 1872 y 1910 que elaboran una *esencia criolla peruana* y “Lima: Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres” de Manuel Fuentes publicado por primera vez en 1867, donde construyó una identidad nacional orgullosa y pintoresca para ser presentada a lectores europeos y la élite criolla del Perú.

¹⁴ Los *callejones* eran construcciones coloniales que habían sido convertidas en viviendas comunitarias para los pobres de la ciudad (incluyendo a muchos negros peruanos). Contaba con una zona común donde se encontraba la llave de agua, la zona de lavandería, los baños y cocina.

institucionalizando la *jarana*, que pasa del barrio a *peñas* en establecimientos comerciales. Así el vals se convierte en el gran símbolo de la música criolla con tinte nacional¹⁵.

No obstante, la hegemonía del vals y los ritmos criollos como referentes de la música nacional, fue interrogada por algunos procesos socioculturales que se desarrollaron en Lima. Hacia la década de 1930 se inició una gran migración de campesinos andinos hacia la ciudad –lo que se conoce como la *cholificación* de Lima (La Cruz, 2010)- y que originó el crecimiento exponencial de la capital entre las décadas de 1950 y 1960. Este cambio demográfico significó el enfrentamiento entre los indígenas y mestizos provincianos con las élites blancas limeñas, quienes no pudieron seguir sosteniendo la idea de construir una identidad nacional peruana que excluyera a las provincianas. En esta coyuntura, las mismas tradiciones “negras” que habían sido rechazadas durante la modernización de la nación en el siglo XIX, ahora eran reclamadas por los criollos blancos. Así, tal como plantea Feldman “La reivindicación de los bailes negros coloniales se convirtió en una forma de que los criollos volvieran a visitar simbólicamente a la Lima que existió antes de recibir la migración andina” (2009, pág. 29), siendo un impulso para el *renacimiento de las tradiciones afroperuanas* que visibilizaron la contribución de la herencia “negra” a la cultura popular del Perú.

Hacia 1950 una conciencia de la diáspora africana se revivió a través de un movimiento social que recreó la música, danza y poesía olvidadas del Perú “negro”, intentando distinguirlas de la cultura criolla. Para inspirar esta reivindicación del pasado africano del Perú, los líderes del movimiento afroperuano recurrieron a diversas fuentes: la memoria ancestral, los recuerdos de los ancianos de la comunidad; rumores, mitos y leyendas, y cuando todo ello fallaba; la invención y re-elaboración de las herencias culturales de otras comunidades en la diáspora (Feldman, 2009) En ese sentido, los

¹⁵ Javier Leon se refiere a las distintas temáticas expresadas en los vals que conjugan la identidad “criolla” y “nacional”: “Entre éstos se incluyen una vena nostálgica por una Lima idealizada y colonial (sobre todo en la obra de Isabel «Chabuca» Granda), la celebración de la jarana popular llena de ironía y espíritu arrabalero (como los valeses de Mario Cavagnaro), de un carácter más nacionalista y solidario (de las que las composiciones de Augusto Polo Campos en la década de 1970 y principios de los 80 son las más conocidas)” (2010, pág. 199)

afroperuanos toman como punto de referencia al Atlántico Negro (Gilroy, 1993) para la re-africanización de las tradiciones peruana y como un reemplazo del “Africa”. Por otra parte, los afroperuanos también están profundamente comprometidos con un proyecto de identidad nacional peruana. Es lo que Heidi Feldman llama la doble conciencia del “Pacífico Negro” (2005) que negocia una identificación tanto con la cultura criolla peruana, con las de la diáspora africana transnacional, e incluso, con las culturas indígenas locales. Para resolver esta doble lealtad, los afroperuanos emprendieron una diversidad de proyectos de memoria enfatizando de distintos modos el “África”, el Atlántico Negro o la cultura criolla peruana como puntos de referencia.

En 1956, el folclorista criollo José Durand inició una colaboración con el famoso cultor afroperuano Porfirio Vásquez fundando la “Compañía Pancho Fierro”, que recolectó y puso en escena las interpretaciones de las tradiciones negras, presentándose por primera vez en el Teatro Municipal de Lima un espectáculo de esa naturaleza. El proyecto duró solo dos años, pero las reconstrucciones teatrales de la compañía se convirtieron en el “nuevo original” que inspiró a las sucesivas generaciones del renacimiento afroperuano. Varios de los artistas que participaron en el elenco de Durand más adelante formaron sus propias compañías durante los años 60’, donde destaca “Cumanana”, fundada por Nicomedes Santa Cruz y “Teatro y Danzas Negras del Perú”, que fue fundada por su Victoria Santa Cruz. El carismático Nicomedes realizó grandes aportes al movimiento, dedicándose a la dirección de obras de teatro, escribiendo poemas y ensayos, y conduciendo programas de televisión y radio. Por su parte, a Victoria se le atribuye haber re-africanizado la *zamacueca*. En la década de 1970, “Perú Negro”, fundada por ex estudiantes de Victoria Santa Cruz, se convirtió en la principal agrupación peruana de folklore negro, realizando importantes giras en el extranjero. Para ese entonces, la música afroperuana alcanza una gran difusión y es muy bien recibida por el público criollo, incluso sobrepasando la popularidad del vals. Lo que se debe principalmente a la gran divulgación de este “nuevo” género musical en los medios de comunicación y su institucionalización través de academias de baile y escuelas de folklore (León, 2010). En ese contexto, los antiguos *callejones* se convirtieron mitológicamente en el lugar de la auténtica música criolla y negra.

Hacia la década de 1980, la popularidad de la música afroperuana comienza a disminuir, debido a:

una fuerte crisis económica y política dentro del país, a un público que comienza a favorecer géneros musicales extranjeros introducidos por medios de comunicación más globalizados, y al desplazamiento de esta música, al igual que el vals criollo, por parte de los géneros populares vinculados a los nuevos limeños de procedencia andina, sobre todo la música chicha y, más recientemente, las distintas variantes de cumbia peruana (León, 2010, p.202).

El interés por el género afroperuano despertó nuevamente hacia 1990, alcanzando el circuito internacional de la *world music* cuando la cantante Susana Baca se presenta al público estadounidense.

Considerando estos devenires de la música popular peruana, hoy es ampliamente reconocido el aporte “negro” en la música criolla, integrándose también como un referente en la construcción de la identidad nacional peruana.

3.3 Música peruana en la diáspora

Ahora bien, considerando que el problema de investigación de la presente tesis aborda las músicas que viajan de un territorio a otro, es relevante profundizar en la potencia de la música para estudiar los procesos de configuración y reconfiguración identitaria de las comunidades diaspóricas y su capacidad para ‘hacer aparecer’ las comunidades nacionales. En primer lugar, es necesario retomar lo que propone Sánchez sobre los vínculos transnacionales de los sujetos diaspóricos:

La presencia del lugar de origen dentro del imaginario diaspórico y los vínculos que conectan a los sujetos diaspóricos con su tierra natal son consustanciales a las vidas diaspóricas. Estos vínculos pueden ser materiales (viajes al lugar de origen, el mantenimiento de las tradiciones y costumbres, de los vínculos familiares, etc.) como simbólicos (se mantienen sobre todo a

partir de determinadas prácticas culturales, y la música es una de ellas). (2008, p.177)

Entonces podríamos plantear que para los sujetos de la diáspora peruana, la conexión con la música es una de estrategias que tienen para vincularse simbólicamente con su territorio de origen. En segundo lugar, Sánchez plantea que otra de las características de la condición diaspórica, es portar consigo mismo las huellas y señales de una identidad o cultura propia. En este caso, la comunidad peruana sabe expresar su identidad cultural, y más aún, siente un profundo orgullo de ella y está comprometida con su difusión.

Mario Rey en una investigación sobre la comunidad diaspórica peruana en Miami indica que “la producción musical y la danza constituyen los vehículos primarios a través de los cuales se reconstruye y se preserva el archivo cultural” (2007, p.2). En ese sentido, se convierten en prácticas que permiten vehiculizar la auto-representación cultural y la memoria colectiva. Rey se adentra en la relación y significaciones que establece la comunidad peruanoamericana con la producción musical peruana. Así, plantea que independiente de la raza o clase social, la música criolla es la preferida entre el público, trascendiendo las fronteras nacionales. Representada por el vals y la marinera, este tipo de música evoca recuerdos de un lugar y un pasado que es al mismo tiempo real e imaginario, en tanto la nostalgia da paso a la idealización de la tierra natal. Por su parte, la emergencia de la música afroperuana en Miami ha sido fundamental para fomentar la integración de una comunidad heterogénea como son los peruanoamericanos y que además los distingue de otras identidades más generales como la “hispana” o “latina”. En ese sentido, la popularidad de este género no solo aumenta la valoración de la cultura afroperuana sino que también lo reposiciona como emblema musical nacional. Mario Rey realiza una distinción relevante, que refiere a las diferencias intergeneracionales que surgen en las formaciones diaspóricas: los jóvenes marcan preferencia por los ritmos sincréticos urbanos que dan cuenta de su experiencia bicultural, mientras que los inmigrantes de primera generación se identifican con la nostalgia de una patria idealizada que es movilizadora la música criolla. Sin embargo, trascendiendo las barreras raciales, generacionales, de género y clase social, se encuentran los ritmos negros del Perú.

II. Planteamiento del problema de investigación

Considerando los antecedentes contextuales y conceptuales, a continuación se presenta la pregunta y objetivos de investigación, las hipótesis y relevancias de la investigación

1. Pregunta de investigación y objetivos

La *pregunta central* que guió la presente investigación es:
¿Cómo se construye la ‘peruanidad’ en la escena de música criolla y afroperuana en Santiago de Chile?

Por tanto, el *objetivo general* es:
Analizar de qué manera se va construyendo la ‘peruanidad’ en la escena de música criolla y afroperuana en Santiago de Chile.

Los *objetivos específicos* son:

1. Analizar las trayectorias de los artistas que conforman la escena de música criolla y afroperuana en Santiago de Chile.
2. Describir los procesos de identificación que viven los artistas de la escena de música criolla y afroperuana peruana en Santiago de Chile, en su experiencia diaspórica.
3. Analizar las estrategias de puesta en escena de la ‘peruanidad’ utilizadas en la escena de música criolla y afroperuana en Santiago de Chile.

2. Hipótesis

A continuación se presentan las hipótesis que orientaron esta tesis, concibiéndolas como intuiciones investigativas que abrieron el camino.

1. La *peruanidad* se va construyendo en el mismo proceso de formación de los artistas, por tanto, al mismo tiempo que se iban formando como artistas, se iban identificando como peruanos. Su condición de músicos populares hace que hayan aprendido el oficio desde sus familias y contextos cotidianos, impregnándose tempranamente con la cultura popular peruana.
2. La experiencia diaspórica refuerza la identificación que poseen los artistas con la cultura nacional peruana, debido a la nostalgia que evoca el país de origen.
3. La los artistas de la escena musical peruana desarrollan estrategias de exotización donde conviven imaginarios oficiales y populares, nacionales y regionales sobre el Perú. Estas estrategias logran efectivas formas de comunicación con los públicos, donde transmiten el compromiso con su cultura y el goce de su oficio.

3. Relevancia de la investigación

En primer lugar, se reconoce una relevancia teórica, en la medida que la presente investigación constituye un aporte al campo de las ciencias sociales, en tanto contribuye con un estudio de caso a una comprensión más global del fenómeno migratorio incorporando la creación artística como una dimensión que permite acceder a la densidad de un fenómeno cultural en curso (Bastide, 2007). En ese sentido, la dimensión artística y cultural nos permite conocer a una arista poco explorada de la vida social que tiene que ver con el potencial creativo de los actores de la inmigración.

En segundo lugar, esta investigación tiene una relevancia política, ya que se desarrolla en el contexto de la sociedad chilena que cada vez más devela su profundo racismo y que ha construido estereotipos estigmatizantes hacia los inmigrantes peruanos. En ese sentido, en la medida en que se produzca un conocimiento y aprendizaje profundo

sobre la riqueza y diversidad de las tradiciones y patrimonio cultural de los otros, se logrará aceptar las particularidades y diferencias, así como distinguir las similitudes entre las colectividades nacionales. Profundizar en las expresiones identitarias de la comunidad peruana residente en Santiago de Chile es un paso en su reconocimiento.

III. Estrategia metodológica

1. Enfoque metodológico

Para responder la pregunta que guía la presente investigación, se optó por un enfoque metodológico de tipo cualitativo, en tanto nos permite acceder a un fenómeno social desde la propia perspectiva de los actores que le dan vida, emergiendo una estructura de significados y sentidos de la experiencia articulados ‘desde dentro’ (Canales, 2006). De tal forma, fue posible acceder a las vivencias de la diáspora peruana en Santiago de Chile y el rol de la música en tal experiencia, a partir de los mismos sujetos protagonistas, que en este caso son los artistas que conforman la escena musical peruana en la capital.

2. Estrategia de producción de información

Para la producción de información, se optó por la estrategia *multi-método* planteada por Bericat (1998), en su variante *triangulación de producción de datos*, lo que implica la observación y producción de información sobre un mismo fenómeno partir de distintas técnicas. Ello permitió analizar e interpretar los datos a partir de diferentes perspectivas, ganando en complejidad analítica (Hemilse, 2011). Así, se combinaron dos técnicas de producción de información de orden cualitativo: la observación participante y la entrevista en profundidad.

a. Observación participante: la entrada al campo

El trabajo de campo que da origen a esta investigación se desarrolló entre junio de 2013 hasta mediados del 2015. En primera instancia, la estrategia metodológica utilizada fue la *observación participante* en tanto la observación directa de prácticas musicales inmigrantes (ensayos, presentaciones, etc) en los tiempos y lugares donde se desarrollaban cotidianamente permitió adentrarnos¹⁶ al mundo de las músicas migrantes latinoamericanas en Santiago de Chile. En ese sentido, ¿Dónde se reúnen los inmigrantes? fue la primera interrogante que guió nuestra pesquisa.

¹⁶ Hablo en plural, pues es una tarea a la que nos abocamos como equipo de investigación, compuesto por los integrantes del Fondecyt y Núcleo bicentenario donde se inscribe la presente investigación.

El pie forzado nos llevó a ir en búsqueda de lugares y actividades donde se reuniera la población migrante latinoamericana en torno a las prácticas musicales. Para concretar la pesquisa, como equipo conjugamos dos estrategias de forma paralela.

En primer lugar, asistimos a *diversos eventos abiertos de diferentes escalas*, algunos de ellos organizados por las propias comunidades migrantes como el Homenaje al Carnaval de Barranquilla que se realiza en la Plaza Bogotá de la comuna de Santiago y que el 2016 realizó su tercera versión, o la celebración de la Virgen de Copacabana llevada a cabo por las comunidades bolivianas en el Mercado Central y el centro histórico de Santiago. También asistimos a otros eventos, intermediados por la acción de municipalidades, como es el caso de Quilicura, Recoleta, Santiago, Estación Central y Providencia, donde en julio 2014 se realizó la primera Feria “Interculturalidad y barrio”. La iglesia a través del Instituto Católico Chileno de Migración (INCAMI) también celebra hace varios años el Día del Migrante en la Parroquia Italiana ubicada en el Parque Bustamante, también llamada “Parroquia Latinoamericana”.

La segunda estrategia que pusimos en práctica fue *acceder a los espacios sociales – tipo escuelas- convocados por chilenos donde participaran inmigrantes o donde se practicarán las músicas migrantes*. Tal fue el caso los Cajoneros de Yungay, organización compuesta por músicos amateur –en general chilenos- y liderada por Caruso Moraga (percusionista), que se reúnen cada domingo en la plaza Yungay para aprender los ritmos y toques de este instrumento peruano. En esa búsqueda también nos vinculamos con la Orquestita de Integración Latinoamericana perteneciente a la Escuelita Abierta para Creadores y Libres ubicada en el Barrio Yungay, donde participan niños chilenos e inmigrantes, y que tiene como propósito generar un espacio de formación que contribuya a la integración social y latinoamericana a través de la música. Durante los meses de agosto a noviembre del año 2013, como equipo asistimos a las actividades regulares de esta organización, como los almuerzos previos a los ensayos de la orquestita y las cenas de autogestión, donde realizaban presentaciones artísticas. Un *hito relevante* fue una actividad de autogestión de la *Escuelita* que se realizó en el Naitún (centro cultural ubicado en el Barrio Yungay) a principio de noviembre 2013. Tal actividad se denominaba “Noche Criolla” y el show estaba a cargo del grupo “Sentimiento Negro” compuesto por músicos

de origen peruano. Esa fue la primera vez que ví a Rosa Vargas (bailarina peruana afrodescendiente), quién junto a otro bailarín, danzaron un par de canciones de *zamacueca* y *festejo*. Entre el público de esa noche estaban los niños, niñas, padres y madres de la Escuelita y también grupos de chilenos y peruanos que bailaban bastante animados. Se notaba que conocían esos ritmos y sabían mover el cuerpo de acuerdo a ellos. También aplaudían de una forma particular, siguiendo el ritmo. Esa noche supe que la agrupación de música y danza afroperuana “Ébano y Marfil” que dirige Rosa Vargas ensayaba en la Parroquia Italiana del Parque Bustamante. *Había llegado al fin a los músicos inmigrantes.*

Durante aproximadamente dos meses asistí de forma regular a los ensayos de la agrupación. Ahí fue necesario desarrollar un proceso para –como investigadora- encontrar mi lugar en la escena. El rol que espontáneamente se fue dando es el de servirles como personal de apoyo (Becker, 2008): sacarles fotos, grabar videos, como una forma útil para ellos y que me permitiera acompañarlos y seguirlos en los ensayos y presentaciones. Así, pude observar su forma de organización y las motivaciones de sus participantes (peruanos y chilenos) por aprender los ritmos y danzas del *Perú negro*.

Collage de fotos 1: Ensayos de la Compañía de músicas y danzas afroperuanas “Ébano y Marfil”



Diseño y elaboración: Emilio Terán
Fotos: Malen Cayupi

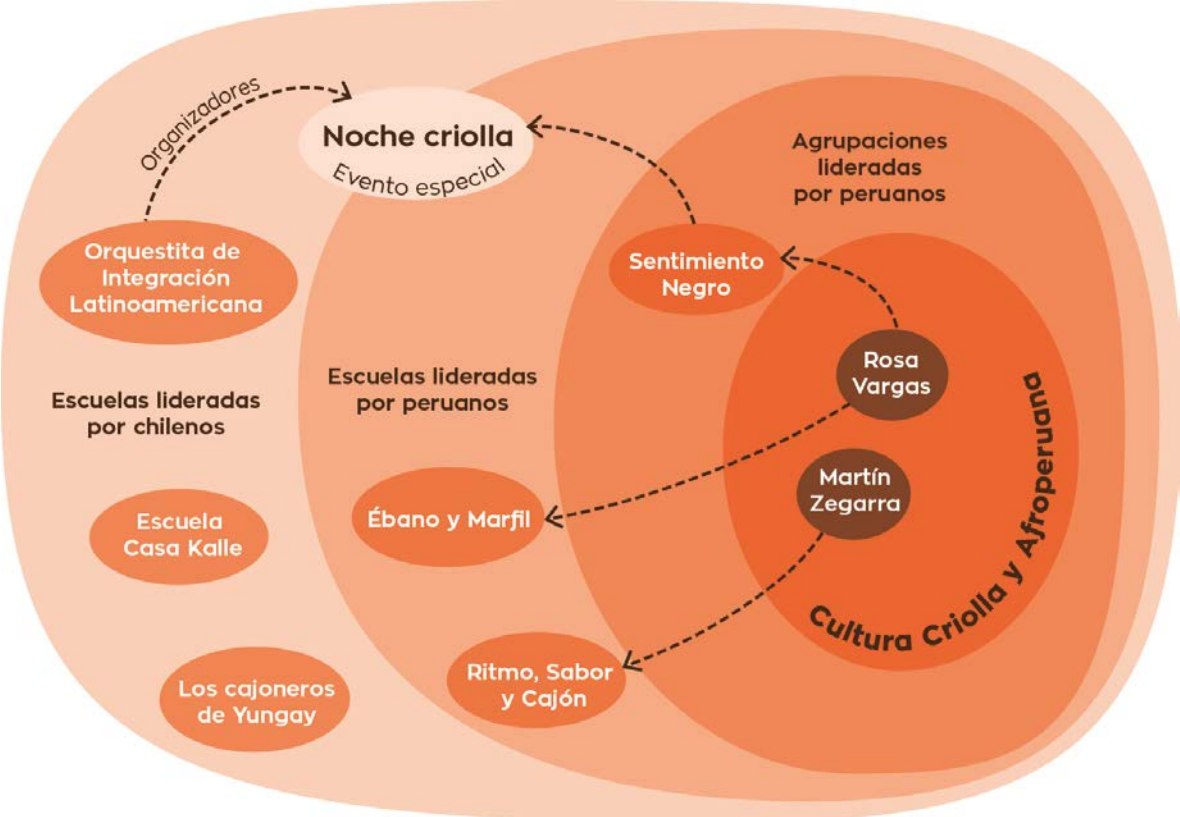
Paralelamente a este proceso de investigación, mi acercamiento a las músicas inmigrantes había sido a través de la danza. A partir de una serie de talleres de danza en los que participé, pude conocer una escena de músicos y bailarinas chilenas encargados de cultivar e investigar los ritmos latinoamericanos. Durante enero 2014 tomé un seminario de verano (6 clases de 2 horas) de Danzas Afrolatinoamericanas con Carola Reyes, quién es directora de la Escuela Casakalle y la Compañía Cumbiamé. Ésta, junto a otras agrupaciones, como Compañía Adaymú y Colectivo En Rueda, son parte de un circuito de músicos y bailarinas chilenos/as que cultivan e investigan los ritmos afrolatinoamericanos.

En ese sentido, se puede decir que había accedido a un *mundo de chilenos que practican músicas inmigrantes*, pero no a los sujetos migrantes. Aunque muchos de estos chilenos realizan viajes a Perú o Colombia para conocer las raíces o la cuna de las expresiones artísticas que cultivan. En ese sentido, los chilenos que lideran estas agrupaciones se han formado con ‘los auténticos portadores del saber’. En ese circuito, Rosa Vargas es un nombre que resonaba como una ‘auténtica’ (Ochoa, 1999) bailarina

afrodescendiente perteneciente al movimiento de revitalización de la música afroperuana de los años 60' liderado por Victoria Santa Cruz.

Recapitulando y observando la trayectoria que como equipo y como investigadora - en particular- desarrollamos, es posible describir esta entrada al mundo de las músicas inmigrantes latinoamericanas como el *traspaso de anillos* en la medida que fuimos accediendo paulatinamente a distintos espacios sociales con un menor grado de participación de artistas inmigrantes, hasta llegar al centro, donde se encuentran las agrupaciones de músicos profesionales que conforman la escena de música criolla y afroperuana, tal como se muestra en la Gráfica 2.

Gráfica 2: Entrada al mundo de las músicas inmigrantes latinoamericanas en Santiago



Diseño y elaboración: Emilio Terán

En el anillo más periférico se encuentran las agrupaciones en formato escuela que son convocadas por chilenos donde se practican ritmos latinoamericanos. A través del evento “Noche Criolla”, pude conocer a la agrupación de músicos profesionales peruanos “Sentimiento Negro”, con quienes Rosa Vargas realizó una colaboración dancística esa noche. Siguiéndole la pista a Rosa, llegué al anillo intermedio, donde se encuentran las agrupaciones en formato de escuela, lideradas por artistas peruanos y donde asisten aprendices chilenos y peruanos. Tal es el caso de la agrupación “Ebano y Marfil, a cargo de Rosa y “Ritmo, Sabón y Cajón” a cargo de Martín Zegarra. Ambos artistas se encuentran en el núcleo de la gráfica pues para mí se convirtieron en los *embajadores* de la cultura criolla y afroperuana en Santiago, siendo sus trayectorias artísticas en particular, materia de profundización en esta tesis.

b. Entrevista en profundidad

La segunda técnica de producción de información que se utilizó es la entrevista en profundidad de diversos actores de la escena musical peruana radicada en Santiago. Esta técnica permitió comprender las “perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias y situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras” (Taylor & Bogdan, 1987, pág. 101). Para ello se utilizó el recurso de la conversación con una guía de dimensiones flexible que dio espacio a elementos emergentes, a la vez que mantener el foco de los objetivos de investigación. Como protocolo, se les entregó a los participantes un *consentimiento informado* para darles a conocer los motivos de la investigación y la modalidad de la entrevista, al mismo tiempo que ofrecerles el compromiso de resguardar su privacidad.

Esta tesis trabaja con un corpus de 9 entrevistas a artistas de la escena musical peruana.

3. Muestra

Dado que se trata de una investigación de tipo cualitativo, se utilizó un procedimiento de muestreo no probabilístico e intencional. Específicamente se optó por un *muestreo teórico*, el que permite acceder a “aquellas categorías de personas o sucesos que desea explorar más en profundidad, qué grupos analizar, dónde y cuándo (...) más que

preocuparse del número correcto se trata de recoger la información más relevante para el concepto o teoría buscada” (Ruiz-Olabuenaga, 1996, pág. 64). En ese sentido, se escogieron diversos actores participantes de la escena musical peruana combinando una multiplicidad de atributos muestrales, como:

- *Género musical practicado*: Este fue un criterio homogéneo y solo se consideró a artistas que practican repertorios considerados como ‘tradicionales de la costa peruana’, como es la música criolla y afroperuana
- *Año de arribo al país*: como criterio transversal, se consideró que los artistas entrevistados hubiesen llegado a Chile a partir de la década de 1990 en adelante, atendiendo al periodo en que comenzó la creciente inmigración en nuestro país, tal como se detalló en los antecedentes. Además, se consideró relevante que tuviesen al menos 5 años de residencia en Chile.
- *Tipo de práctica artística*: Se consideraron principalmente músicos, pero también se incorporó la visión de algunas bailarinas/nes, en el entendido que música y danza son sistemas expresivos integrados y que ambos nos dan luces de *la forma que toma peruanidad en escena*. Además, varios músicos también bailan y las bailarinas, cantan, existiendo una concepción de artes integradas en esta escena artística.
- *Grado de consagración*: Se incorporaron principalmente, artistas considerados profesionales, lo que no tiene que ver con que tengan estudios artísticos formales, sino con que se ‘auto-identifiquen como ‘músicos’, que declaren que la música es su actividad principal y que reciban alguna retribución económica por su práctica. También se incorporó una artista amateur -en proceso de aprendizaje (llamada aprendiz) de los ritmos peruanos- ya que su perspectiva aporta una mirada más fresca sobre el proceso de devenir artista.
- *Tipo de agrupación*: Se consideraron artistas que participaran en agrupaciones tipo escuela (donde se formen a nuevos artistas aprendices) y agrupaciones musicales, propiamente tales.

La distribución de los criterios muestrales quedó así:

Gráfica 3: Composición de la muestra

	Nombre artista	Grado de consagración	Práctica artística	Nombre de la agrupación	Tipo de agrupación
1.	Tino Alegría	Profesional	Cantante, guitarrista y cajón	Solista	----
2.	Martín Zegarra	Profesional	Percusión, zapateo y baile	“Ritmo, sabor y cajón”	Escuela
3.	José Luis La Cruz	Profesional	Percusión, canto, zapateo y baile	“Tres Sabores del Perú”	Agrupación musical
4.	Daniel Lavalle	Profesional	Canto y percusión	“Sentimiento Negro”	Agrupación musical
5.	Walter Guadalupe	Profesional	Percusión y baile	“Ébano y Marfil”	Escuela
6.	Rosa Vargas	Profesional	Baile y canto	“Ébano y Marfil” y “Sentimiento Negro”	Escuela y agrupación musical
7.	Juan Berríos	Profesional	Baile	Perú Danza	Escuela
8.	Mariella La Cruz	aprendiz	Baile	“Ébano y Marfil”	Escuela

Elaboración: Malen Cayupi

4. Estrategia de Análisis de información

El análisis de la información se realizó a través de la estrategia de *Análisis de Contenido* en tanto permitió acceder a las dimensiones latentes y manifiestas del discurso, es decir, a los sentidos directos e indirectos, abordados en relación al contexto y los antecedentes de la investigación (Andréu, S/A). Siguiendo a Delgado y Gutiérrez (1994), podemos plantear que este tipo de análisis trabaja en tres niveles: el sintáctico, el semántico, y el pragmático, que puestos en relación, logran un análisis interpretativo del discurso. Por tanto, se procedió en primera instancia a la codificación de acuerdo a las dimensiones de la guía de entrevista. Cabe mencionar que no se realizó un análisis que incorporara toda la información de las entrevistas sino que se tomaron en cuenta aquellos aspectos que entregan luces sobre la pregunta de investigación de esta tesis, quedando algunos elementos del material disponibles para futuras investigaciones. En segundo lugar,

las dimensiones se condensaron en categorías de análisis, que luego se pusieron en relación con los antecedentes contextuales y conceptuales del problema de investigación.

A continuación se presenta los resultados del análisis de información a través de tres ejes: 1) Las trayectorias artísticas, 2) las identificaciones que generan los artistas de la escena musical en cuestión durante la experiencia diaspórica y 3) los formas en que es escenificada y recepcionada la *peruanidad*.

IV. Análisis y resultados de la investigación

1. Trayectorias artísticas

Para comprender el devenir de los artistas que han migrado a Chile y los contextos en que se ha forjado la conformación de una emergente escena musical peruana en Santiago, es preciso en primer lugar, adentrarnos en los procesos que los han formado y constituido como artistas. ¿Quiénes son los músicos y bailarines/as que migraron a Chile? ¿Cómo y dónde se formaron? ¿Qué tradiciones artísticas y culturales portan?

Para ello hemos tomado el concepto de *trayectoria artística*, siguiendo la propuesta conceptual de Becker, quién en su texto “Ousiders” trabaja el concepto de *carrera* desde la Sociología de la Desviación para ilustrar el comportamiento de los consumidores de marihuana o los músicos de baile. Becker entiende por *carrera* el proceso a través del cual un individuo se involucra paulatinamente con instituciones y formas de conducta – convencionales o no–, lo que implica repercusiones en la imagen de sí y en su identidad pública (Becker, 2009). Actualmente el concepto es muy utilizado desde la Sociología del Arte y tal como plantea Facuse (2011) –para el abordar el caso de la formación artística de los cantores a lo poeta en Chile–, es la idea de proceso y compromiso paulatino con una práctica la que permite orientarnos hacia la cuestión de las trayectorias artísticas.

Por tanto, en este apartado se indaga en el proceso de formación de los artistas – principalmente músicos- que conforman la escena musical peruana en Santiago de Chile, profundizando en sus modos de aprendizaje, principales influencias (musicales y familiares) e hitos relevantes en el proceso de devenir artista.

1.1 Transmisión y modos de aprendizaje

Respecto a la formación de los músicos y bailarines destaca de forma predominante la modalidad *impregnación y herencia familiar*, siendo ambas estrategias muy propias del arte popular, donde los artistas aprenden su oficio en su contexto cotidiano y/o le es transmitido a partir de la línea familiar. Facuse (2011) reconoce ambas estrategias como parte de las modalidades de transmisión de las músicas de tradición oral, siguiendo la propuesta desarrollada por Luc Charles-Dominique y Laurent Aubert en el contexto de la

convocatoria del Coloquio Internacional de Etnomusicología “Mémoire, traces et histoire dans le musiques de tradition orale”, llevado a cabo en Niza en el año 2007¹⁷.

En la modalidad *impregnación* los artistas realizan desde su infancia los primeros encuentros con la música, ya que ésta es parte de la vida cotidiana en sus barrios y familias, permitiéndoles empaparse de la cultura popular peruana, especialmente en Lima y Chincha. En ese sentido, la familia y el barrio, se convierten en importantes agentes de socialización festiva, donde las ‘jaranas’ se constituyen en instancias de celebración relevantes para la transmisión de la cultura musical criolla, desarrollándose la práctica musical a nivel comunitario. Así, la música se convierte en parte del ‘ambiente’ donde crecen los artistas.

Así es como describe Mariella la Cruz, bailarina aprendiz de la Compañía de música y danzas afroperuanas “Ebano y Marfil”, el ambiente jaranero que se creaba en la casa de su abuela materna, destacando la conjunción de elementos como la música, la danza y la comida en un ambiente familiar, relevando además, el carácter gozador y festivo de la cultura popular peruana:

“Mi abuela materna, ella hacía muchas jaranas en su casa, jarana en Perú le decimos como jaranas criollas, como la música criolla, allá hace muchos años atrás acostumbraban las familias... en las casas se reunían, hacían una comida y se ponían a cantar, *porque el peruano como que tiene eso que le gusta cantar, bailar, le gusta y es lo suyo*. Entonces mi abuela siempre hacía este tipo de reuniones y tocaban cajón, guitarra, cantaban y yo siempre la escuchaba, entonces me gustaba ese tema de la música” (Mariella La Cruz, bailarina aprendiz)

Por su parte, Mario Nunura, más conocido como Tino Alegría, quién lleva 25 años en Chile y es guitarrista y percusionista de agrupaciones de música criolla, nos cuenta cómo fue crecer en el popular barrio de La Victoria en Lima donde desde niño participó de un fascinante *mundo musical*, siendo la percusión y el canto, su puerta de entrada:

¹⁷ Para profundizar sobre el desarrollo del Coloquio, visitar: <http://calenda.org/193344>

“Los victorianos y los de El Callao se conocen por ser músicos y futbolistas, la mayoría. Entonces ahí formamos las grandes jaranas entre niños, agarrábamos las tumbadoras, si había una, agarrábamos una y así fue naciendo la música pero nunca en las cuerdas, siempre en lo que es la percusión y cantar, yo no cantaba, hacía coros no más pero ahí con mis primos hacíamos... y bailábamos, entonces se formaba ese ambiente cuando nos juntábamos todos los primos, era una cosa muy fantástica, tanto que realmente uno añora esas cositas porque fue un mundo musical” (Tino Alegría, músico)

Es interesante relevar que en esta modalidad de aprendizaje de la práctica musical, no existe necesariamente una ejecución temprana del instrumento musical, sino que es una aproximación amplia a la práctica musical, donde se socializa el ejercicio de percudir y ‘llevar el ritmo’ con elementos cotidianos.

“La verdad que le dábamos vuelta a unos barriles de agua, era plástico entonces yo le daba vuelta al barril vacío y ahí tocaba. Hacía una especie de tumbadora pero por el recurso económico no había para comprar un instrumento real, entonces también le sacaba sonido a ese instrumento pues” (Daniel Lavalle, músico)

Este uso de elementos cotidianos para ejecutar la música, nos remite al desarrollo del cajón peruano en el contexto colonial, donde la diáspora africana y sus descendientes esclavizados, ante la prohibición de los tambores como una forma de más de sometimiento, tocaron sus ritmos en cajones de roperos y de mesas, en sillas de madera, en los cajones de embalajes; convirtiendo los objetos cotidianos momentáneamente en instrumentos musicales y haciendo del toque ‘mano sobre madera’ (Vásquez, 2010) una sonoridad cotidiana, posible de reconstruir cuando faltan los instrumentos, ya sea por represión o por carencia económica.

Dentro de este ‘ambiente jaranero’ algunos músicos reconocen que se formaron musicalmente gracias a que sus familiares estaban dedicados al oficio musical, lo que para

el caso de la presente investigación, llamaremos *herencia familiar*. Cantantes, guitarristas y percusionistas son miembros de la familia nuclear (madre o padre) o la familia extendida. Esta última, como señalamos más arriba, es fundamental en el desarrollo de las fiestas y en general, tiene una gran relevancia en la cultura popular peruana, donde abuelos, tíos y primos, constituyen una gran red solidaria para hacer frente a la vida cotidiana.

“Bueno, mis maestros siempre han sido mi familia, mis primos que tocaban de adultos ¿no? ellos tocaban percusión (...) Las fiestas se inventaban con cualquier pretexto: ‘oye hace calor, tráete un par de cerveza’ y de ahí salía la música pues. En base a eso, yo era chico - tendría alrededor de 8, 9 años- yo acompañaba a mis hermanos que cantaban, mi mamá que participaba, unos primos que venían, unos tíos que venían y tocaban otros instrumentos también” (Daniel Lavalle, músico)

En otros casos, el proceso de impregnación musical ocurre de forma más directa debido a que los padres son músicos. En el caso de José Luis La Cruz - músico dedicado a cultivar los ritmos criollos- plantea que desde muy niño escuchaba folclore ya que su padre se dedicaba a tocar huayno. Por su parte, su madre, era cantante criolla. Pero fue un tío, quién lo instó a tomar el cajón, aunque no le enseñó directamente, sino que José Luis fue aprendiendo de oído los toques:

“Yo siempre escuché música en mi casa, de ahí tenía un tío que me enseñó a tocar cajón peruano a los 8 años y no aprendí directamente a tocar cajón, sino que vi, miraba, agarraba el cajón, lo chapaleaba así y ahí entonces escuchando música, siempre estuvo la música a mi alrededor, en mis oídos, el compás estuvo siempre en mi cabeza” (José Luis La Cruz, músico)

Walter Guadalupe también se refiere a la estrategia *aprender de oído*, que refuerza el carácter popular de los músicos que se ha descrito hasta ahora. En esta modalidad habría una gran implicancia emocional con la práctica:

“El gusto por la música viene de acuerdo a que a mis padres también les gusta mucho la música, de pequeño me gustaba la música, participaba en actividades escolares entonces mira se me fue pegando lo que es el ritmo, el baile, la forma de tocar, de identificarme con algunos instrumentos, he ahí que poco a poco ya uno se va concientizando en la música (...)sin estudio de música, sin estudiar nada, *únicamente de corazón y oído* (...) no se dedicaba uno a ver notas” (Walter Guadalupe, músico)

Por su parte, Tino Alegría reconoce la enseñanza explícita del cajón peruano por parte de su madre. Este sería un hecho excepcional, ya que en general la ejecución de este instrumento sería exclusiva de los hombres. En ese sentido, destaca que ella aprendió sola a tocarlo, ‘de oído’, nadie le enseñó. De hecho Tino, no la reconoce como una cajonera con gran habilidad, pero le traspasó elementos básicos que luego le permitieron ir profundizando en su práctica.

“Mi mamá me enseñó las bases porque mi mamá era una de las pocas mujeres que tocaba cajón. En ese tiempo se veía mal que una mujer toque cajón, pero en la casa... claro, mi mamá no era una gran cajonera pero me llevaba las bases (...) Esa base cumplidora a mí me hizo defender porque resulta que cuando faltaban cajoneros yo sabía las bases”

“Mi mamá aprendió por el oído que tiene, el oído musical que todos tocaban percusión, mis tíos todos tocan percusión (...) Había cajón en la casa y empezaba a ensayar ella... pero no porque alguien le enseñó, pero solamente las bases, no, nada profesional” (Tino Alegría, músico)

Es interesante la acotación que realiza Tino sobre el *profesionalismo* de su madre, que refiere a que no tomó estudios formales de música ni dedicaba su vida a este oficio. Por el contrario, sus tíos sí tenían una carrera artística que se había materializado en la grabación de discos y se había proyectado internacionalmente a través de viajes al extranjero. Tino era sobrino de Pablo Villanueva - más conocido como Melcochita- quien se dedicó a la salsa y música tropical, formando parte de orquestas como la Sonora de Nelson Ferreyra y luego migró hacia Estados Unidos donde siguió una carrera de humorista

televisivo. Su tía, Lita Branda también se radicó allá y junto a su hermano, cultivan el género salsero. Por su parte, Jorge Santolalla señala que la influencia musical viene por parte de su bisabuelo y que la mayoría de sus tíos estudiaron en el Conservatorio Nacional de Música de Perú, es decir, cursaron estudios formales que le otorgan otro grado de profesionalismo al oficio musical.

Más allá de la impregnación musical en el barrio y la familia, los músicos desarrollan diversas estrategias para complementar su formación. En el caso de Tino Alegría, luego de la enseñanza de las bases del cajón por parte de su madre, incursionó en la guitarra motivado por la falta de guitarrista en su barrio, ahí fue cuando comenzó a aprender a partir del libro “Ser guitarrista” de Peter Belafonte. Por su parte, Daniel Lavalle cuenta que apoyó su proceso de aprendizaje autodidacta a través de videos.

Por último, respecto a los repertorios interpretados, la mayoría de los músicos entrevistados fueron socializados en la cultura musical criolla, donde el vals y los ritmos afroperuanos eran protagonistas. Este vínculo temprano con este repertorio y que en general, se dio al interior del seno familiar, generó un gran impacto e identificación en los músicos, quienes hasta hoy practican este repertorio que ha sido considerado como el referente musical nacional (León, 2010). En ese sentido, es interesante lo que plantea Daniel Lavalle, quien menciona que con su familia tocaba y escuchaba música cubana, como la Sonora Matancera donde cantaba Celia Cruz, debido a la gran difusión que tenía esta música a través de la radio. Esta socialización temprana con este repertorio, generó que Daniel sintiera una gran identificación con la música cubana, considerándola como la ‘música propia’, la que era de su país.

“La música que hacíamos con la familia era ese tipo de música, música cubana (...) tengo que haberme dado cuenta alrededor de los 10, 11 años que ese no era mi folclor, que esa no era mi música (risas) yo juraba que esa era mi música ¿me entiendes? porque como crecí con eso, lo practicábamos, lo tocábamos mucho, pensé que ese era mi folclor, parte de mi cultura ¿no? pero como a los 10, 11 años me vengo a dar cuenta de que no pues, la música peruana es lo mío, los valsecitos, el afro, la música altiplánica y todo lo que conlleva lo que es la música peruana” (Daniel Lavalle, músico)

A continuación profundizaremos en las trayectorias artísticas de Rosa Vargas y Martín Zegarra, que se inscriben en el movimiento de revitalización de las tradiciones afroperuanas desarrollado a partir de los años 50' en Lima, en el ámbito teatral, musical y dancístico, iniciado por Porfirio Vásquez y luego continuado por la familia Santa Cruz. Así, interesa comprender cómo su formación como artistas al alero de este movimiento impactó en las prácticas que actualmente desarrollan en Chile.

1.2 Rosa Vargas: orgullo negro danzante

Rosa, al igual que Tino Alegría, creció en el popular barrio de La Victoria en Lima. Pero durante el verano, se iba –junto a su madre- los tres meses de vacaciones a la casa de su abuela materna en Chincha, provincia donde se ha desarrollado ampliamente la cultura afroperuano al alero de las familias. Chalena Vargas concibe a las familias como “células de la cultura popular, instancias de la organización y autogestión popular, que han hecho posible a través del tiempo, la continuidad, recreación y desarrollo de la música y la danza costeña peruana” (2010, p.20). A ello se debe que la mayoría de la familia materna de Rosa practicara oficios artísticos ligados a la cultura afroperuana –como músicos, compositores, bailarines y decimista - haciendo que ella se impregnara con estas prácticas musicales en las fiestas que organizaban en su casa. Más adelante, sus mismos familiares participaron de las importantes agrupaciones de música afroperuana en Lima:

“En los años 55' más o menos se formó el grupo ‘Gente Morena de Pancho Fierro’¹⁸ y en ese grupo estaban las hermanas de mi mamá, una que era cantante, otra que era bailarina, estaba el hermano de mi mamá que tocaba la guitarra... era mi tío Mario Lobatón, que es el papá de Freddy ‘Huevito’ Lobatón y Jaime ‘Huevo’ Lobatón, son los mejores percusionistas en Perú, que uno vive ahora en Estados Unidos y el otro está en Perú (Rosa Vargas, bailarina)

¹⁸ Pancho Fierro (1809-1879) fue un destacado pintor peruano que retrató en sus acuarelas la vida y costumbres del Perú del siglo XIX. Sus obras fueron un importante referente para el proceso de recuperación y reconstrucción histórica de las danzas afroperuanas que se realizó a partir de la mitad del siglo XX.

Ello les permitió desarrollar la cultura afroperuana y compartir con los mismos protagonistas y líderes del movimiento de revitalización. Posteriormente, este vínculo será de gran influencia para el desarrollo de la carrera de Rosa.

“Todos ellos formaron ese grupo y ahí estaba Victoria Santa Cruz, Nicomedes Santa Cruz, estaba Ronaldo Campos que era el director de Perú Negro, la tía Lucila Campos, estaba Teresa Palomino, entonces toda esa gente que después cuando se terminó este grupo Gente Morena de Pancho Fierro, se dispersaron y cada uno formó distintas agrupaciones”
(Rosa Vargas, bailarina)

El gusto por el canto fue transmitido por su madre, quién gustaba no solo de la música peruana sino que también cantaba rancheras y tangos. Rosa recuerda que siempre escuchaba cantar a su madre, quién tenía una voz muy bonita. Pero fueron sus tíos, quienes desde muy pequeña le enseñaron valeses. Por ello, Rosa es conocedora de un amplio repertorio de valeses antiguos. Este vínculo con el canto, la incentivó a participar del corro de la parroquia de su barrio en su juventud, mientras estaba en el colegio y cursaba estudios de Secretariado en la misma parroquia. Rosa recuerda con gran cariño esa época de estudios y música, donde el apoyo de los curas fue fundamental para desarrollar los próximos pasos de su carrera artística. Ya a los 16 años, Rosa comenzó a desarrollar de forma sistemática su gusto por la danza, cuando participó como bailarina en un casting de Arte Negro Matalaché, agrupación conformada por ex integrantes de Perú Negro¹⁹. Quedó seleccionada y ensayó durante seis meses, para culminar en una presentación en la Concha Acústica del Campo de Marte (Lima) donde por primera vez la vieron bailar sus padres, ya que a los ensayos asistía sin su permiso; solo respaldada por los curas de la parroquia. Posteriormente, continuó bailando y haciendo coros en esta agrupación durante 5 años, siendo el inicio de su *carrera artística*. Participó activamente de esta agrupación incluso hasta los 6 meses de embarazo de su primera hija. Para ese entonces Rosa tenía 23 años.

Luego de tal experiencia, Rosa ingresó a la escuela de Victoria Santa Cruz, quien junto a su hermano Nicomedes fueron pioneros de la reafirmación identitaria afroperuana

¹⁹ Compañía artística fundada en 1969 por Ronaldo Campos, dedicada a difundir la cultura afroperuana.

de los años 60', reconociendo los aportes de la música y la danza en tal proceso y fundando la compañía Teatro y Danzas Negras del Perú. León plantea que uno de los mayores aportes de los hermanos Santa Cruz al desarrollo de la cultura afroperuana, es haber reafricanizado las coreografías de la zamacueca: “una danza que en su expresión popular a principios del siglo XX parece haber tenido diferencias muy leves con la marinera, y el landó, un baile que desapareció en el siglo XX pero que Nicomedes Santa Cruz, por medio de sus publicaciones, llegó a plantear como el eslabón perdido entre la zamacueca y una danza proveniente de Angola llamada lundú” (2010, p. 202).

Las vivencias y enseñanzas de Victoria Santa Cruz calaron muy profundo en la formación de Rosa, no solo en los aspectos netamente artísticos que fueron traspasados con entusiasta energía y rigurosidad, sino que sobre todo en lo que refiere al proceso de reafirmación identitaria de la cultura afroperuana, reivindicando el orgullo de la negritud y el valor de su herencia cultural. Rosa recuerda con gran admiración el legado que le dejó ‘la tía Victoria’ a quien reconoce como su *maestra*:

“Victoria era una mujer investigadora única, única en su especie, yo creo que esa mujer nació para hacer lo que hizo toda su vida, que fue investigar sobre nuestra música, luchar por nuestras raíces afroperuanas, fue la mujer que dijo ‘nosotros no somos negroides, nunca más digan ¡ah, qué bonito baila ese negroide!’, porque ella siempre decía ‘no existe el blancoide, no existe el chinoide, no existe, es negro o blanco’”

“Con ella aprendí otras cosas más importantes que es la fuerza, la energía, el aprender a quererse a uno mismo como persona, tener la raza negra, llevarla con orgullo porque eso es lo que hace la Victoria y eso es lo que nos enseñó a casi todos los que en algún determinado momento pudimos pasar por su escuela” (Rosa Vargas, bailarina)

Más adelante, continuó su carrera y formación artística al alero de otra maestra: Teresa Palomino, quién fue una destacada artista de la escena afroperuana desarrollada en Lima en los años 60'. Rosa atribuye a ella su acercamiento al género del Teatro Negro. En ese tiempo Rosa ya era reconocida como una gran bailarina, destacándose por su disciplina

y facilidad para aprender, dominando los repertorios dancísticos del festejo, la zamacueca, el landó y el toro mata, entre otros. Gracias a que sus maestros la recomendaban, en algunas ocasiones reemplazó a bailarines de la afamada agrupación Perú Negro, participando el espectáculo “Navidad Negra”, basado en las celebraciones navideñas de San Luis de Cañete.

“Los de Perú Negro me llamaban, el Rony -el hijo del tío Ronaldo Campos- me llamaba para que cubra algunas cosas porque sabía que yo me sabía todas las danzas. Decía ‘si tú necesitas a alguien, llama a la Rosa y te vas a dar cuenta de que tú en el lugar que la pongas, ella va a bailar y va a necesitar un solo ensayo’. Entonces eso para mí era increíble, yo podía bailar en cualquier grupo”. (Rosa Vargas, bailarina)

Su gran habilidad dancística e interés por seguir aprendiendo sobre la cultura afroperuana, la llevaron a trabajar con Susana Baca, cantante y compositora de gran importancia en la escena afroperuana internacional, con quién Rosa viajó a Zaña para realizar un proceso de investigación sobre los ritmos afroperuanos en el norte del país.

Más adelante, hacia 1983 Rosa desarrolló su carrera artística repartiendo su tiempo entre las clases de expresión corporal que daba en una academia de modelaje, las clases de danza que impartía a los trabajadores de la compañía de teléfonos, sus presentaciones con una agrupación de bailarinas participantes del ‘concurso La Valentina’²⁰, y su jornada laboral como secretaria en una consulta dental. Permanecía seis meses en Lima y se iba de gira seis meses con las agrupaciones en las que participaba. Iban a Cusco, Puno y Bolivia. Así, sostuvo este intenso ritmo de vida durante tres años, hasta que decidió viajar a Chile.

²⁰ “La Valentina” es un concurso de baile afroperuano que se desarrolla en el Callejón del Buque, en el popular barrio de La Victoria en Lima, famoso por su veladas y jaranas criollas. Allí vivió Valentina Barrionuevo, reina de las peñas criollas, y de quién toma nombre el concurso. Así lo relata Rosa: “A la tía Valentina le gustaba cocinar, entonces en La Victoria ella colocó un lugar donde ella preparaba sus comidas, comidas típicas así, entonces la gente empezó a ir ahí a comer y de repente llegaba alguien con una guitarrita, alguien con un cajoncito y se ponía a hacer música hasta que se formó ahí una peña y después con el tiempo hicieron el concurso de La Valentina”. En una oportunidad, Rosa fue *Reina de La Valentina*.

En 1992, a los 33 años Rosa decide viajar a Chile, a probar suerte por un año. Realmente no tenía intenciones de migrar, ya que le estaba yendo bien en Perú y estaba contenta pues tenía un trabajo estable que le permitía desarrollar su carrera artística. A pesar de que su hermano ya estaba en Chile y no le estaba yendo muy bien en el rubro de la construcción -de hecho, estaba pensando en devolverse- Rosa cedió ante el entusiasmo e insistencia de su prima. Entonces, emprendieron vuelo. Viajó con su hija y su prima que venía con familia, esposo e hija. En primera instancia activaron sus redes de contacto y se instalaron en el norte de Chile al alero de una familia chileno-peruana, donde una amiga de Rosa que era bailarina. El plan era que Rosa le enseñara a su prima a bailar y a cantar, pues quería desarrollarse en el ámbito artístico, pero tal como plantea Rosa, su prima ‘no tenía dedos para el piano’. El plan no fructiferó, ya que además su prima quería ganar dinero rápidamente y Rosa sabía que el rubro artístico no funcionaba así. Así es que rápidamente, Rosa se trasladó a Santiago y comenzó a trabajar como profesora de rap en colegios de la comuna de Independencia, ya que el afroperuano no era un repertorio conocido aquí y el rap se imponía como el ritmo de moda. También dio clases durante dos años en un galpón en Vivaceta para los vecinos del sector.

Desde mediados de los años 90’ Rosa ha participado como bailarina junto a la agrupación de música criolla y afroperuana ‘Tres Sabores del Perú’²¹, compuesta por músicos limeños que llegaron al norte de Chile en plan de gira musical y que luego se radiaron en el país. Además, desde fines de tal década y hasta la fecha, Rosa baila junto a Aldo Pheifer en la agrupación ‘Sentimiento Negro’. El año 2013 funda la Compañía de música y danzas afroperuanas ‘Ébano y Marfil’, donde forma a nuevos bailarines, peruanos y chilenos.

Durante estos 24 años de estadía en Chile Rosa ha complementado su carrera artística con el oficio de costurera, dedicándose a la confección de vestuario. Se madre toda la vida se dedicó a coser y le enseñó. Así Rosa no solo realiza uniformes escolares, uniformes de médicos, cortinas y carteras, también confecciona el vestuario de los integrantes de sus agrupaciones. En ese sentido, cabe destacar que Rosa no solo participa

²¹ Agrupación de música criolla con marcado énfasis ‘negro’, compuesta por Daniel Lavalle, Sergio Arroyo, Antonio Caballero y José Antonio Medina.

como artista y profesora en este mundo del arte de las músicas inmigrantes, sino que también como *personal de apoyo* (Becker, 2008) dedicándose a otras labores que están fuera de escena, que son más invisibles, pero que son fundamentales para dar forma al trabajo artístico.

1.3 Martín Zegarra: al ritmo del cajón

Martín nació en el antiguo distrito del Rímac en Lima. Proviene de una familia de origen afrodescendiente –su padre es de Cañete y su madre de Chincha-, y en su casa también se desarrollaban fiestas jaraneras, donde vio el despliegue de su tío, Eusebio Sirio ‘Pititi’, integrante de la primera generación de Perú Negro y cajonero de Chabuca Granda, de quién escuchó por primera vez el ritmo del festejo, percutido en la mesa, siendo éste su gran influencia musical, reconociéndolo como su *maestro*. Así Martín describe cómo comenzó a realizar sus primeros toques, donde se reconoce que aprendió a partir de la modalidad de *impregnación*, asimilando el ambiente musical que se desplegaba en su casa.

“Desde la primera vez que yo escuché que él tocó en la mesa y me gustó este ritmo yo tendría 4 años, 5 años escuché y no se me desprendió nunca más del oído, entonces escuché el ritmo del festejo tocado en una mesa y de ahí siempre que iba se ponían a tocar y yo desde esa edad comencé a tocar en la mesa” (Martín Zegarra, músico)

A los 7 años, se cambió de casa al barrio de Santa Cruz Miraflores, Lima. En esa época, empezó a aprender en el afamado grupo de Teresa Palominos “Perú Unión Santa Cruz”. Ingresó al grupo pues le gustaba mucho la música, pero comenzó como bailarín. Hasta que un día mientras los músicos estaban descansando, él se sentó en el cajón y de ahí no paró más con las percusiones. Así lo relata Martín:

“Me senté en el cajón y me puse a tocar, entonces me escucharon y dijeron ‘no bailas más, ahora te sientas a tocar’, entonces empecé a tocar el cajón, el bongó, las tumbadoras, la campana, entonces ya no me pararon más y de ahí quedé como músico ahí” (Martín Zegarra, músico)

El gran interés por seguir investigando llevaron a Martín a ser uno de los participantes destacados de la agrupación, manejando un amplio abanico de técnicas que lo convierten en un artista integral: aprendió a bailar, zapatear y tocar varios instrumentos de percusión. Cuando comenzaron las giras, con tan solo 13 años, Martín fue uno de los 25 seleccionados (entre 80 integrantes) para viajar junto a ellos. Así fue que visitó México, Bolivia, Ecuador, Colombia y Perú.

En el barrio de Santa Cruz Miraflores, fue vecino de Augusto Polo Campos, un importante compositor de la escena criolla, quién lo contactó con artistas consagrados como Chabuca Granda, Eva Ayllón, Lucila de la Cruz y Manuel Donayre.

Su relación con Chile parte muy tempranamente, pues a los 15 años visita por primera vez el país junto a la agrupación ‘Perú Unión Santa Cruz’. Luego, vino junto a ‘Perú Negro’ y se presentaron en el Hotel Sheraton, contratados por una Aerolínea. A fines de los años 80’ vino con ‘Fiesta Negra’, agrupación de música afroperuana compuesta por 4 músicos que se presentaban junto a la pareja de bailarines de María Landó y Jesús Moreno. Realizaron una gira por el norte del país que poco a poco se fue alargando y se fueron quedando en Chile. La pareja se devolvió y los músicos formaron el grupo ‘Canela’, que se fue haciendo espacio en la escena musical local, presentándose en restaurantes como ‘Los Adobes de Argomedo’. Un hito importante para la agrupación es que fueron contactados por una productora de televisión y los llevó a los programas más vistos de ese entonces, como ‘Sábado Gigante’, conducido por Mario Kreutzberger, ‘Acompáñame’, conducido por Julio Videla y ‘Exitó’, conducido por José Alfredo Fuentes. También realizaron giras a lo largo del país y Argentina. Debido a su gran experiencia y trayectoria, en esta nueva agrupación, Martín tuvo un gran liderazgo en el aspecto de la danza, tomando también el rol de bailarín y montando las coreografías.

Así, poco a poco se fue involucrando en la incipiente escena musical peruana que se conformaba en nuestro país a mediados de los años 90’. Martín también ha sido músico de destacados artistas nacionales como Tito Fernández y Palmenia Pizarro, con quién realizó varias giras por el país, presentándose en importantes escenarios como el Festival de Viña del Mar y el Festival de Olmué. Desde el 2002 es parte de Santiago All Star, una orquesta de salsa -encabezada por el trombonista Héctor Briceño, el popular “Parquímetro”, y el

percusionista Jorge Hasbún- que retoma los sonidos de la salsa original, homenajeando a 'Fania All Stars', banda latina de Nueva York de fines de los años 60. Como percusionista, Martín también ha compartido escenario con artistas muy importantes del mundo de la salsa y música tropical como Celia Cruz, Tito Puente, Óscar D'León y Cheo Feliciano.

Martín también se ha vinculado a la escena musical de la cueca en Santiago, realizando importantes colaboraciones con Pepe Fuentes y María Ester Zamora, cultores tradicionales de la cueca y que han sido referente para muchos músicos jóvenes que hoy cultivan este género urbano. Así es como Martín ha aportado con el cajón, incorporando una nueva sonoridad en este género.

A pesar de su gran experiencia y trayectoria, el oficio de músico no le reporta los suficientes recursos económicos como para que sea su actividad principal, como lo lograba en Perú tocando en el circuito de las peñas criollas. Acá, hace 19 años complementa su oficio de músico con su trabajo de guardia de seguridad y chofer del cónsul del Perú a tiempo completo. Así, la música constituye una segunda jornada que implica trabajar durante las noches y fines de semana, donde combina los ensayos con diferentes agrupaciones, las clases que realiza en su academia 'Ritmo, Sabor y Cajón' y las presentaciones en diversos bares y restaurantes. A pesar del gran esfuerzo y desgaste que implica esta forma de vida, pareciera compensarse por las satisfacciones que provee la pasión por la práctica musical (Hennion, 2002)

Por otra parte, es interesante destacar que el vínculo laboral que Martín mantiene con el consulado también le ha reportado beneficios para su práctica artística, presentándose con sus agrupaciones en eventos del Consulado, apoyándolo económicamente y ayudándolos a traer cajones desde Perú. En ese sentido, se puede esbozar a modo de hipótesis considerar que el Consulado y otras instituciones del Estado Peruano se convierten en *mediadores* de esta escena artística (Becker, 2008). La institucionalidad peruana es parte interesada en potenciar este tipo de agrupaciones en la medida que difunden la cultura nacional, extendiendo la 'peruanidad' y colaboran en la construcción de una imagen del peruano como 'un buen migrante', en el sentido que es un aporte a la diversidad cultural en Chile.

Recapitulando, cabe destacar que Martín y Rosa son los artistas que luego, en su estadía en Chile, conforman escuelas dedicadas a difundir la cultura afroperuana y criolla donde ellos mismos forman a nuevos músicos y bailarines: Se trata de la “Academia de Música y Danza Afroperuana Ritmo, Sabor y Cajón” y la “Compañía de música y danzas Afroperuanas Ébano y Marfil”. En ese sentido, podemos esbozar como hipótesis el impacto y relevancia que tuvo en sus trayectorias y oficio, ese temprano y familiar acercamiento con los principales cultores y difusores del movimiento de visibilización de la cultura afroperuana de los años 60’ y que hoy los convierte a ellos como sus principales ‘herederos’ de este movimiento en Chile.

2. Identificaciones

A continuación abordaremos los procesos de identificaciones y auto-identificación que viven los artistas de la escena musical peruana radicada en Chile. Nos interesa indagar en la experiencia subjetiva de la migración y cuál es el rol de la música en los vínculos que los sujetos diaspóricos establecen con la sociedad de origen y de llegada. En ese sentido, profundizaremos en las auto-identificaciones como músicos o artistas y el reforzamiento de las identificaciones nacionales, y cómo ambas se van conjugando en las diversas trayectorias.

2.1 Identificaciones como artista

La primera categoría y la de más fuerte adscripción identitaria es la auto-identificación como artista, lo que implica un gran compromiso con el oficio, sentir una gran pasión por la práctica musical (Hennion, 2002)²² y que además significa ‘dedicar la vida’ al oficio artístico. Ello no quiere decir necesariamente que no existan otros trabajos, de hecho, en general la música o el baile se practican en una segunda jornada, luego del trabajo que reporta una mayor remuneración. Pero sí, constituye la práctica con mayor relevancia en la vida de quién la ejecuta. Además, es interesante destacar la relación que los músicos tienen con su oficio, estableciendo un vínculo vital con la música, planteando por

²² Hennion desarrolla una propuesta pragmática desde la Sociología de Música, planteando que las personas desarrollan vínculos o apegos con las obras de arte, que son a la vez, corporales y reflexivos.

una parte, que es una práctica que se experimenta y por otra, que es una práctica necesaria para vivir.

“Yo viví harto... bastante viví la música, casi toda mi vida ha sido música, eso es lo que me ha gustado siempre y yo me he mantenido en la música. En la actualidad también yo sigo viviendo de la música pero ahora por ejemplo trabajo en otra cosa, trabajo en una automotora en la semana de ocho a seis de la tarde” (José Luis La Cruz, músico)

“Para mí, mi vida es la música (...) me alimenta y soy feliz, yo creo que me llevan a un desierto y si hay pa' hacer música y comer y tomar, estoy bien (risas)” (Martín Zegarra, músico)

Otra forma en que se manifiesta la fuerte identificación con el oficio musical es observar cómo la pasión por la música ha moldeado las trayectorias biográficas de quienes la practican. De hecho, la llegada y permanencia de algunos músicos peruanos en nuestro país, tiene que ver con que aquí han tenido la posibilidad de dedicarse a la música: existe una escena artística y en diversos grados, pueden ‘vivir de la música’. Ello nos remite a lo que plantea Tía DeNora (2004) sobre la capacidad de agencia de la música y cómo ésta interviene en la acción de las personas, generando giros en sus trayectorias vitales como decidir migrar o permanecer en un territorio motivado por la posibilidad de ejercer la música. En ese sentido, Martín Zegarra se define como un ‘músico patiperro’, es decir, que va a donde pueda desenvolverse como músico. Tal como se revisó anteriormente, su llegada a Chile se realiza en el contexto de la gira con una agrupación afroperuana y de a poco se fue quedando, ya que comenzaron a salir otras oportunidades musicales. En el caso de Tino Alegría, su pasión por la música lo ha hecho permanecer más de 20 años en Chile, a pesar de que declara que no se acostumbra a este país.

“Yo siempre dije ‘yo soy músico patiperro’. Si se trata de estar haciendo música donde yo vaya y pueda hacer música, yo me voy a quedar”

“De a poco uno se va involucrando y se va quedando, y cuando tú te das cuenta el tiempo pasó y tienes más de la mitad de tu vida acá ¿no?, pero

nunca estaba pensado para mí (...) Yo si se trata de hacer música, me voy quedando. Nunca digo ‘voy por tal día, por tal fechas’, si se trata de que ‘quédate, quédate’, si estoy haciendo música que es lo que me gusta, yo feliz.” (Martín Zegarra, músico)

“Si no fuera por la música yo me hubiese ido corriendo. Sí, porque a mí muchas veces me preguntan ‘¿y te acostumbras a Chile?’, yo le digo ‘no’, ‘¿y por qué no te has ido?’, ‘porque me gusta la música’ ¿entienden?, pero lo que yo te decía o sea quiero seguir dando música porque Chile aprecia lo que uno hace, a mí me dicen gracias los chilenos cuando yo les vendo mi disco” (Tino Alegría, músico)

2.2 La música como mediadora de la experiencia diaspórica

En las experiencias evocadas por los artistas inmigrantes de la escena musical peruana, se observa claramente cómo la música -ya sea ejecutada, escuchada o bailada- ha sido fundamental para mantener un vínculo con Perú, constituyéndose en una mediadora de la experiencia diaspórica. Como se señaló en los antecedentes de esta investigación, Sánchez (2008) plantea que la presencia del lugar de origen es muy relevante en la construcción de los imaginarios diaspóricos. En ese sentido, el repertorio musical peruano –que los mismos entrevistados identifican como folclor- ha sido fundamental para la conexión simbólica y afectiva de los artistas con su tierra natal, y es preferido por sobre otros géneros musicales, tal como plantea Mariella:

“Escuchas la música y te trae recuerdos, aparte que la música también en el caso de los valeses peruanos, la música criolla, a mí me encanta porque mi abuela lo escuchaba mucho, entonces yo desde niña me acostumbré a esa música y a mí me encanta esa música. Yo estoy en mi casa y en vez de estar escuchando no sé una salsa prefiero escuchar esa música porque me gusta mucho” (Mariella La Cruz, bailarina aprendiz)

Otra forma de ‘escuchar música peruana’ es llamar a las radioemisoras peruanas, siendo una estrategia de contacto directo con el Perú. Tal es el caso de Martín Zegarra:

“Yo escucho radios peruanas porque a tal hora sé que tocan valeses y me gusta y voy y llamo por teléfono y mando saludos y estoy siempre en contacto, siempre en contacto, entonces es más fácil, ahora es un poco más fácil para todo, para escuchar música” (Martín Zegarra, músico)

Es interesante relevar la experiencia de Mariella La Cruz, quien a pesar de que su padre, -José Luis- es un destacado músico de la escena musical peruana participando en la agrupación ‘Tres Sabores del Perú’, ella conoció su faceta de músico acá en Chile, y ella misma comenzó a practicar las danzas peruanas en su estadía en nuestro país, como una forma de conectarse con el Perú.

“Siempre me ha gustado bailar pero desarrollé más las danzas peruanas estando acá porque estás fuera de tu país y quieres hacer algo que es de tu país y ¡qué rico hacerlo! Entonces más que nada lo hice acá, porque si tú te das cuenta yo cuando estuve en Perú no lo hice” (Mariella La Cruz, bailarina aprendiz)

Asimismo, los músicos destacan las conexiones afectivas que les permite realizar el ejercicio de la práctica musical, evocando recuerdos y sentimientos hacia su país, que les reportan gran satisfacción y bienestar en su experiencia subjetiva como inmigrantes, cuando se echa de menos eso que se dejó atrás.

“Al hacer música te reportas en tu país, tus sentimientos hacia tu país y te comunicas con el país (...) moralmente te sientes mejor, siempre recuerdas, no olvidas tus raíces, no olvidas tu país y eso te hace sentir bien” (Walter Guadalupe, músico)

“La música peruana siempre me va a unir a Perú porque siempre que yo canto algo peruano o veo un grupo peruano me siento identificado y cuando vienen grupos aquí de Lima o de otro lado, siempre los veo como mis hermanos peruanos y siempre digo en mi programa radial ‘soy orgulloso de ser peruano’ y gracias a la música nunca me puedo olvidar de mi país” (Tino Alegría, músico)

El relato de Tino Alegría, nos reporta otra arista del asunto, que es la gran identificación que sienten los artistas con su país de origen. No se trata solamente –como se revisó más arriba- de extrañar, ‘echar de menos’ o sentir nostalgia, sino que además, los artistas de la escena musical peruana sienten un profundo *orgullo por su país*, identificándose públicamente como peruanos y expresando una gran estima y afecto hacia su tierra. ¿De dónde proviene este gran amor por la patria? ¿Será que la experiencia de migrar exacerba los ‘sentimientos’ nacionales? ¿Son expresiones nacionalistas? La experiencia de Rosa Vargas nos aporta algunas luces sobre ello. En primer lugar, su relato nos recuerda que los y las artistas peruanos no solo expresan su compromiso con la cultura nacional en términos generales. Sino que también realizan distinciones, adscribiéndose a expresiones identitarias específicas, como es la afroperuanidad. Como ya revisamos en la trayectoria de Rosa, su formación junto a los protagonistas del movimiento de visibilización de la Negritud en Perú caló de forma muy profunda en su formación artística y como persona. Por tanto, el orgullo de declararse afroperuana viene de ahí. Por otra parte, Rosa también es testigo de cómo sus compatriotas niegan su origen peruano, debido a las experiencias de discriminación sufridas por racismo que opera en Chile.

“La mayoría de los [afro]peruanos ¿Sabes que dicen?, yo sé que hay mucha gente que sintió discriminación, entonces dicen: ‘No, yo soy boliviano, colombiano, cubano’. Pero les da cosa decir que son peruanos. Entonces yo digo: ‘Yo soy afroperuana’ ‘¿Y de dónde eres tú?’ ‘De Perú... ‘Ah, es pero es que en Perú no hay negros’...’Perdóneme pero tendría que viajar usted si no conoce Perú’ (Rosa Vargas, bailarina).

A partir de esta convicción, Rosa y otros artistas de la escena musical peruana se han tomado muy en serio la misión de difundir su cultura convirtiéndose en verdaderos embajadores culturales de Perú en Chile. Es lo que podríamos llamar el *passeur*, tal como plantea Gruzinski (2007), quienes se encuentran en espacios intermedios, siendo mediadores entre el intercambio de culturales. En el caso de Rosa, ella destaca que quiere transmitir que es la *pasión por su cultura* la que la mueve, y que eso es lo que mueve a los pueblos, la pasión por lo suyo. y está muy comprometida con dar a conocer su cultura.

La afirmación de Rosa coincide con la revisión que realizan Facuse y Torres

(2017) sobre la conformación de la escena musical peruana. Los investigadores plantean que los músicos y bailarines/as que hoy están difundiendo los ritmos peruanos arribaron a nuestro país principalmente en la década del 90' y constituyen una generación de artistas que se formó al alero de las principales agrupaciones del movimiento afroperuano de los años 60' y que transitaron por las peñas criolla de Lima, generando gran identificación y compromiso con la cultura nacional. Ello los ha incentivado a difundir su cultura.

3. Puesta en escena y recepción de la *peruanidad*

3.1 Escenificaciones

En este apartado se abordará las formas en que la escena musical peruana se concibe a sí misma y cómo ello es expresado en términos artísticos. En el fondo se indagará en cómo los artistas peruanos –que interpretan repertorios que se han identificado como *música nacional* o *música folklórica peruana*- se auto-representan culturalmente. Algunas preguntas que movilizan esta búsqueda son: ¿Cómo representan Perú? ¿Qué imaginarios sobre el Perú portan, han construido y quieren dar a conocer? ¿Qué estrategias utilizan para la puesta en escena de la *peruanidad*? El trabajo de campo realizado da cuenta de que los artistas de la escena musical peruana desarrollan diversas estrategias para comunicar la *peruanidad* (visuales, corporales, etc.) y donde además, es posible distinguir matices relativos a cómo enfocan su práctica artística y cuál es la imagen y experiencia sobre el Perú que quieren transmitir. En ese sentido, se constata también que la *peruanidad* no es una construcción homogénea ni acabada, sino que está en proceso de constante definición. Del mismo modo, se presentarán algunas de las problemáticas que implica el proceso de ‘exportación’ de repertorios de representación nacional o local, cómo ello es recepcionado fuera del contexto de origen y cómo es enfrentado por lo artistas.

Una primera entrada analítica para abordar el asunto de las auto-representaciones y escenificaciones de las agrupaciones musicales es hacer una breve revisión de los nombres de las mismas. El nombre propio es una de las estrategias más inmediatas para ser identificado y habla de cómo se quiere ser reconocido o qué es lo que se quiere mostrar “Tres sabores del Perú” es una agrupación de música criolla y afroperuana que se conforma en Santiago a mediados de los años 90'. Si bien, se dedican a interpretar únicamente el

repertorio costeño (criollo y afroperuano), su denominación como agrupación refiere a las tres regiones geográfico-culturales del Perú (costa, sierra y selva) develándose así, una intención de destacar la diversidad del país y abarcar la totalidad del Perú. Por su parte, “Sentimiento Negro”, agrupación de música criolla y afroperuana conformada en 1998 en nuestro país, destaca el componente afro en su denominación. En el caso de la Academia afroperuana “Ritmo, Sabor y Cajón”, que dirige Martín Zegarra, se reconoce el vínculo que quiere hacer con la canción “Ritmo, Color y Sabor” -compuesta por Moisés Vargas y Carlos Rincón e interpretada por Eva Ayllón desde 1996- que destaca el aporte cultural de la diáspora afrodescendiente en Perú. En ambos casos, se juega con una triada –un espacio tripartito, como su bandera- que combina atributos sensoriales que invitan a vivir la experiencia gozosa del Perú negro, tal como ellos mismos llaman. Por su parte, la compañía de músicas y danza afroperuanas “Ébano y Marfil”, se denomina así pues cuando se conformó, habían integrantes chilenas y afroperuanas, ‘blancas y negras’, tal como señala Rosa Vargas -directora de la compañía- refiriéndose al color de la piel, incorporando otro componente: la diferencia entre negros y blancos, los contrastes con la sociedad chilena.

Esta pequeña revisión por las denominaciones de algunas de las agrupaciones de la escena musical peruana, nos lleva a recalcar que éstos son nombres de agrupaciones que se conformaron en Chile, es decir, consciente o inconscientemente son denominaciones que escogieron para ser y mostrarse en este nuevo país. ¿Qué es lo que percibieron los artistas a su llegada a Chile? Los músicos que llegaron al país a mediados de los años 90’ recuerdan entre sus primeras impresiones, el encuentro con un país frío, que está en un periodo de post dictadura donde la vida social, y especialmente la vida artística bohemia, recién se estaba activando. Por tanto -tal como ya he desarrollado en otra publicación- pareciera que las denominaciones de las agrupaciones apuntan a una “singularidad que exacerba estos atributos percibidos como ausentes de la cultura nacional (...) [y] que parecen apelar a un cierto exotismo a partir del cual se generan y se refuerzan representaciones del otro” (Cayupi & Facuse, 2016, p.100). En ese sentido, utilizan como estrategia, el resaltar la *negritud* y atributos sensoriales que nos invitan a *experimentar* un Perú gozoso.

Otra entrada para abordar las auto-representaciones y las representaciones del Perú es analizar la puesta en escena de las agrupaciones. A continuación profundizamos en la

propuesta de la Compañía de música y danzas afroperuanas “Ebano y Marfil” en el contexto del “Festival Fronteras. Cocinando con Rocoto y Merkén” organizado por Perú Gourmet, un evento con formato de festival y concurso gastronómico que se desarrolló en el Parque Padre Hurtado de La Reina, entre el 25 y 27 de 2014, a propósito de la celebración de las Fiestas Patrias del Perú.

Collage de fotos 2: Festival Fronteras: Cocinando con Rocoto y Merkén



Elaboración: Emilio Terán
Fotos: Malen Cayupi

Analizaremos este caso en profundidad pues reúne varias características interesantes: la combinación de música y danza, la condición de compañía-escuela, donde se forma a nuevos artistas en el repertorio criollo y afroperuano, siendo los “aprendices” participantes peruanos y chilenos. Ahora bien, en la propuesta artística de esta compañía es posible distinguir varios elementos que dan cuenta de una forma de poner en escena al Perú. El show de “Ébano y Marfil” en general, consta de una hora de duración y cuenta al menos con tres músicos: dos cajoneros y otro percusionistas, que toca bongó o tumbadoras;

y en algunas ocasiones también incluyen a un guitarrista. Se presentan al menos dos parejas de bailarines (as) que van cambiando su vestuario según el repertorio interpretado y Rosa Vargas -la directora de la compañía- alterna roles de animación, baile y canto. Los repertorios interpretados corresponden a los ritmos de la costa del Perú, como el vals “Callejón de un solo caño” de Nicomedes y Victoria Santa Cruz que rememora vivencias de la jarana criolla en Lima; la zamacueca “Ven a mi encuentro” de Victoria Santa Cruz; el festejo “Se me van los pies” de Susana Baca o “Saca la mano” de Eva Ayllón y el alcatraz de Arturo Zambo Cavero.

Collage de fotos 3: Puesta en escena de Ébano y Marfil



Diseño y elaboración: Emilio Terán
Fotos: Malen Cayupi

Desde el inicio de su presentación, “Ébano y Marfil” se posiciona en escena como un grupo afro-peruano, destacando ambos componentes. El Perú es relevado a través de los colores de la bandera, presente en la vestimenta de Rosa y en su conciencia y orgullo de autoidentificarse como peruanos. Por su parte, el componente Afro lo destacan, relevando a

Chincha –provincia con alta población afrodescendiente- y autodenominándose “negro”, tal como se muestra en la siguiente nota de campo:

“Se encuentran los músicos alineados en el escenario -todos vestidos de negro- y al costado derecho está Rosa - vestida de camisa y pantalón rojo y chaquetilla blanca, colores alusivos a la bandera peruana-. Realizan una introducción musical y corean varias veces ‘Ébano y marfil’. Dicen ‘*Aquí vienen los ritmos negros del Perú*’ y ‘*De la gente de Chincha para todo el mundo*’. En varias ocasiones se llaman ‘negro’ o ‘negro chincheró’ entre ellos y animan al público a mover la cintura, a disfrutar diciendo ‘*¡Qué rico suena. Vamos mami!*’. Rosa Vargas agradece a las producciones Perú Gourmet²³ y da la bienvenida a la tercera y última noche de show. Continúa presentando a los músicos, recalcando ‘*todos peruanos de corazón*’ (Nota de Campo “Festival Fronteras, cocinando con Rocoto y Merken”, 27 julio 2014)

Me parece importante destacar que en este contexto, el calificativo ‘negro’ no es usado de forma peyorativa o excluyente, sino todo lo contrario, hay un orgullo en autodenominarse ‘negro’, una reivindicación de la negritud. Esta forma de abordar la negritud nos muestra otra cara del binomio raza/migración que ha sido abordado por estudios recientes que ha denunciado la condición racista de la sociedad chilena (Tijoux, 2016). El caso de “Ébano y Marfil” nos permite abordar una arista diferente del asunto y es interesante ver cómo los integrantes de la agrupación, usan la condición racial no solo como una reivindicación identitaria, sino que también es algo que relevan artísticamente, rindiendo homenaje al legado cultural afrodescendiente del Perú.

Otro componente importante de la presentación de esta agrupación es que destacan el linaje familiar como un elemento más del show, por ejemplo cuando Rosa presenta a Alesandro -uno de los percusionista de la agrupación- como su sobrino; o cuando invita a su hija Laiza a bailar junto a ella en el escenario. Además, las intervenciones discursivas de

²³ Perú Gourmet es el nombre de la productora que organiza diversos festivales gastronómicos, entre ellos, el “Festival Fronteras, cocinando con Rocoto y Merken ”

Rosa relevan el barrio como un elemento que también se pone en escena, por ejemplo cuando presenta a Alessandro en el bongó y dice “*Bótate Negro, bótate. Imagínate que estás en tu barrio. Esas palmas para Alesandro por favor*”. El barrio y la familia aparecen como elementos importantes que nos transportan hacia las jaranas criollas en Lima, escena artística de donde provienen y que escenifican en este nuevo territorio también; y que tal como se revisó en el apartado de la reconstrucción de las trayectorias artísticas, barrio y familia, son parte de los principales factores que permiten la socialización en la cultura musical de la costa peruana (criolla y afrodescendiente).

Otra característica de las presentaciones de esta agrupación es el componente participativo, a partir del cual se invita de forma reiterada al público a bailar, incluso a subir al escenario. Esto es relevante en tanto se concibe la presentación artística como una experiencia completa, donde no basta que el público contemple el espectáculo sino que se le invita a ser parte, a experimentar la música, a hacer que pase por el cuerpo, a vivirla. En ese sentido, Rosa es parte fundamental, ya que en su rol de animadora no solo incentiva a que el público se mueva, sino que como bailarina, también desarrolla en escena su faceta de maestra, enseñando algunos pasos, sobre todo movimientos de pelvis, cadera y cintura, una zona del cuerpo que, en general, en nuestra sociedad está negada por representar la sexualidad.

El clímax de la presentación llega hacia el final, con la puesta en escena del *alcatraz*, danza de pareja del tipo *festejo* que destaca por su ritmo rápido y la sensualidad de los movimientos. La dinámica consiste en que un integrante de la pareja debe intentar quemar la cola (un cucurucho de papel que sobresale del vestuario) con una vela, mientras el otro (a) se desplaza moviendo sinuosamente las caderas, para esquivar la vela. Se genera un coqueteo entre los bailarines y luego cantan el coro “*A ti, a ti, ahora te toca a ti*” lo que indica que le toca al otro integrante de la pareja intentarlo. Luego continúan cantando otra estrofa del alcatraz de Arturo ‘Zambo’ Cavero que dice:

“Cuidao cuidao no te van a quemar

Menéalo pa’quí

Menéalo pa’llá

A que muevas la cola te desafío

Que muevas tu trasero mejor que el mío”.

En tal ocasión en el Festival Gastronómico Fronteras, en el segundo turno, la bailarina efectivamente logra quemar la cola de Freddy Bayllón -bailarín peruano, aprendiz de la compañía-. Cuando ello ocurre, todos los artistas en escena ríen, celebran y uno de los músicos bromea diciendo “*Eso te pasa por no ser negro, viejo*”, es decir que Freddy no tiene suficiente expertiz para haber esquivado la vela, pues no es ‘negro’, o más bien, que no tiene rasgos físicos visibles que demuestren su herencia afrodescendiente. Si bien, podríamos pasar por alto este comentario realizado ‘al paso’, me parece interesante detenerse a observar lo que hay detrás. Los artistas de la escena musical peruana efectivamente consideran que el ‘negro’ posee mayor habilidad dancística. Es decir, realizan distinciones y valoran como superior la técnica e interpretación del artista negro pues reconocen que porta un capital heredado culturalmente – asociado a una técnica del cuerpo (Mauss, 1979) y a una memoria y legado histórico que se quiere poner en valor que no poseen otros artistas que ejecuten prácticas artísticas afrodescendientes. Más allá de lo que podría ser una interpretación esencialista del caso, me interesa abrir ciertas interrogantes sobre las adscripciones identitarias y las pertenencias étnicas y raciales. ¿Qué significa ser ‘negro’? ¿Pasa por el color de la piel? ¿Es suficiente poseer rasgos físicos para portar una identidad cultural? También podríamos extrapolar esta reflexión hacia el caso mapuche ¿Es suficiente llevar el apellido para ser mapuche? Desde mi perspectiva, las adscripciones identitarias no pasan solamente por marcas visibles - piel o apellido- que acreditan una herencia familiar, sino que pasan por la re-actualización de prácticas que portan tal legado cultural y que movilizan discursos. En ese sentido, en el caso de ‘Ébano y Marfil’ se conjugan ambos elementos (marcar visibles heredadas familiarmente y re-actualización y apropiación de prácticas y discursos) y la *exaltación de la figura del negro*, termina por coronar la legitimidad de sus prácticas, planteándolo como el ‘auténtico’ portador de este saber/hacer danzante, quién conjuga herencia familiar, la revitalización de una práctica y el orgullo identitario.

Por otra parte, el despliegue de la negritud -en su forma musical, danzante y discursiva- también podríamos considerar que es una estrategia de escenificación de lo exótico, en el sentido que para sociedad chilena, la convivencia con población

afrodescendiente es aún una situación extra cotidiana –por excepción de los barrios y comunas donde se ha asentado la reciente población inmigrante proveniente de diversos países de Latinoamérica y de la región de Arica y Parinacota donde se vive un incipiente reconocimiento a los afrodescendientes²⁴- y que por tanto, ‘el negro’ se concibe aún como parte de un imaginario lejano, que habita en tierras calientes y países tropicales. De hecho, tal como menciona Rosa Vargas en una cita anterior²⁵, para muchos chilenos (as) es aún desconocida la diáspora africana y su legado cultural en el Perú actual. El imaginario que posee el chileno sobre el inmigrante peruano está más ligado al origen andino.

Ahora bien, volviendo a la danza del *alcatraz* y la forma en que es puesta en escena y recepcionada, Mariella La Cruz –bailarina de la agrupación- nos plantea una preocupación que es interesante de profundizar. A esta bailarina aprendiz, le inquieta saber cómo esta danza es interpretada por el público, sobre todo por quienes no son peruanos y no conocen su significado cultural. Es ese sentido plantea:

“El alcatraz es una danza, es una costumbre, estamos representando eso ¿cachai?, que lo vean de ese punto, que entiendan por qué la vestimenta, por qué ahora te pones esa falda tan corta, o sea que no lo vean como un tema de que lo haces como para llamar la atención en otro sentido ¿cachai?, sino que lo miren desde otro punto de vista y lo entiendan (...) por qué esos pasos y de qué habla la música” (Mariella La Cruz, bailarina aprendiz de “Ébano y Marfil”)

Lo más posible es que para ojos chilenos, el *alcatraz* sea considerada una danza exótica, por sus sensuales movimientos y la ligera vestimenta de la mujer y en el fondo esa

²⁴ El proceso de reconocimiento de la población afrodescendiente en Chile está recién comenzando de la mano de organizaciones sociales como Oro Negro – que luego dará origen a otras como Lumbanga, Arica Negro, Luanda-. Por otra parte, el año 2013 se realizó la primera encuesta de caracterización de la población afrodescendiente que fue aplicada en la XV Región de Arica y Parinacota por el Instituto Nacional de Estadísticas (INE), a partir de la cual se concluyó que solo en Arica cerca de 8 mil 500 personas son de origen afrodescendiente, lo cual corresponde a un 4,7% del total de los habitantes de la región. Para profundizar en el debate revisar Espinosa (2015).

²⁵ Apartado “Identificaciones”, refiriéndose al orgullo afrodescendiente.

es una de sus mayores preocupaciones de Mariella: que solo salte a la vista el contenido sexual de la danza, lo que concuerda con el binomio racialización/sexualización que ha detectado el equipo de Tijoux (2016) en la construcción del imaginario del ‘negro’ en Chile.

En ese sentido, Mariella propone que cuando se presenten las danzas se *explique* su significado, rol cultural y contexto histórico. Ello nos lleva a preguntarnos ¿Es necesario un proceso de *traducción cultural*²⁶? ¿Es necesario explicar para que se comprenda el real sentido de las prácticas? ¿Cómo realizar un proceso de mediación cultural? ¿Qué es lo que pierden o ganan las prácticas artísticas y culturales cuando viajan a otras tierras?

3.2 Recepción de la peruanidad: Percepciones de sus artistas

A su llegada a Chile en los años 90’, los músicos se sorprendieron al identificar que el oído chileno ya estaba familiarizado con el repertorio criollo, sobre todo gracias a la difusión masiva –por canales como la radio y la televisión- de los valeses interpretados por la cantante chilena Palmenia Pizarro –que popularizó “Cariño Malo” del compositor peruano Augusto Polo Campos- y el cantante peruano Lucho Barrios. Pero el repertorio afroperuano era muy desconocido en estas tierras en ese entonces y fue muy bien recepcionado por el público chileno, a quienes les llamaba la atención sobre todo la sonoridad cajón peruano y la gracia de sus ritmos. Además, la forma de hablar de los peruanos -esta forma distinta, más clara y pausada que pronuncia las ‘ese’ finales- también era un aspecto que llamaba la atención del público chileno y que refuerza el componente de *exotización* en la recepción de estas músicas, donde se disfruta la *diferencia* con este nuevo ‘otro’ que comenzaba a relacionarse con la sociedad chilena.

“Llegamos nosotros con nuestro folclor que gusta mucho aquí en Chile. Los valsecitos gustan mucho entonces caíamos bien y por nuestro hablar -como dicen ustedes- también, de hablar clarito, qué sé yo llamábamos la atención en ese tiempo. Entonces todo era novedad, el hablar bonito,

²⁶ Tal como hace José Luis La Cruz –músico y padre de Mariella- que durante la entrevista que se le realizó en el contexto de esta investigación, para dar a entender qué es la música criolla lo compara con la cueca, y el huayno, con los ritmos del norte de Chile.

traer una nueva música o música que ya ustedes conocían y era entretenido, la gente nos acogía pero espectacularmente, muy bien”
(Daniel Lavalle, músico peruano)

Cuenta Tino Alegría que durante los primeros meses de su estadía en Chile (en 1990) estuvo de paso por Iquique y junto a otros músicos peruanos conformaron “Tres Sabores del Perú”²⁷, quienes dejaban fascinados al público en sus presentaciones en restaurantes y eran preferidos por el público chileno por sobre otros músicos locales que también interpretaban repertorio criollo, primando el criterio de *autenticidad*²⁸ en la elección del público.

“Nosotros estábamos causando mucho furor porque éramos nativos, éramos peruanos, ellos [los músicos chilenos de Iquique] tocaban valeses pero no eran peruanos y la gente decía ‘no, ellos son, ellos...’, tocábamos música negra como tiene que ser y todo y hacíamos tres voces, furor”
(Tino alegría, músico peruano)

A pesar de la buena recepción por parte del público chileno –debido a la familiaridad previa con los valeses criollos y el componente exótico de las músicas y danzas de raíz afro-, algunos artistas reconocen que también han sufrido las consecuencias del racismo y discriminación de la sociedad chilena y relatan cómo en sus primeros años en el

²⁷ En ese tiempo los integrantes de la agrupación eran Tino Alegría, Germán Cruz y José Luis La Cruz. Hacia 1992, ya en Santiago se integra Daniel Lavalle y en 1995, Raúl de la Cruz. En algunas ocasiones también participa Rosa Vargas a través de la danza.

²⁸ La noción de autenticidad en el arte tiene relación con la legitimidad de una obra de acuerdo a ciertos criterios. Por ejemplo, Ochoa (1999) plantea que en el rock, que es una música que alude a una experiencia definida como verdadera, los criterios de autenticidad se juegan en la espontaneidad e intensidad de la experiencia vivida entre el público y el artista. Por otra parte, quienes adhieren a una noción más patrimonial de la autenticidad, “basada en la identificación entre nación y folklore, generalmente no aceptan nuevas versiones de los mismos géneros musicales” o tal como plantea Heinich (2010), la exigencia sobre la autenticidad no solo recae sobre las obras, sino que también sobre los autores, y eso es justamente lo que cautiva al público chileno, que el género criollo sea interpretado por los artistas que poseen una identificación relativa al lugar de origen con tal repertorio.

país eran rechazados por el público chileno.

“Es que todo esto ha sido un proceso, yo estoy hace 13 años, 12 años difundiendo folclor acá. Inicialmente éramos resistidos, inicialmente no faltaba el desubicado que silbaba, pifiaba o escondido detrás de otra persona decía ‘¡que se vayan a su país, que se regresen!’. Pero de a poco la misma gente los ha ido callando, y hoy en día no hay lugar en que no soliciten el folclor peruano” (Juan Rubén Berríos, Director de la compañía Perú Danza)

Si bien, los artistas plantean que tales situaciones fueron más recurrentes a su llegada a Chile y que hoy el público disfruta mucho con sus presentaciones, la discriminación y racismo sigue presente en la sociedad chilena y aunque no se hace presente en el espacio artístico, sigue existiendo en los otros ámbitos de la sociedad. Daniel Lavalle, reflexiona sobre esta paradoja:

“Es como irónico porque cómo te puede gustar tanto la música peruana pero cuando te hablan, cuando tú hablas de un peruano hay un pequeño rechazo muchas veces, no todos ¿no? pero hay un pequeño rechazo.”
(Daniel Lavalle, músico peruano)

Aun así, las artes constituyen un dominio de la vida social que visibiliza una faceta distinta del sujeto migrante, donde al menos se conjugan dos aspectos: Por una parte, el imaginario occidental de la figura del artista, donde se articula la idea del don y el régimen de singularidad (Heinich, 2001) que hacen que el público perciba al artista como un sujeto excepcional, digno de admiración y respeto; y por otra parte, la producción artística misma de esta escena musical permite visibilizar la riqueza cultural del Perú, constituyéndose el encuentro en torno a las artes, un espacio propicio para el conocimiento de un otro, de su historia y cultura. En ese sentido, los mismos artistas consideran que el espacio artístico es un medio propicio para la *integración cultural*, en tanto que permite la difusión de música locales (nacionales o regionales) y que permite concebirnos como parte de un espacio cultural mayor, como es Latinoamérica.

“Para nosotros es importante porque este es un medio de integración cultural ¿no? cultural folclórico y también uno sociabiliza más como persona o sea hay una interacción con la gente local, entonces es importante para que vean que lo que uno trae es bueno, es bueno para integrarnos, es bueno para reencontrarnos como latinoamericanos que somos ¿no? todos, todos y no estar divididos por unas fronteras que más son políticas que otra cosa, considero que esto ha servido mucho para la integración” (Juan Rubén Berríos, Director de la Compañía Perú Danza)

Ahora bien, volviendo al asunto de la recepción de estas músicas, hacia el año 2000, la creciente inmigración peruana y latinoamericana en general, hizo que el público se diversificara –ya no solo eran chilenos o peruanos- y obligó a los músicos a incorporar otro tipo de repertorio en sus presentaciones, como una estrategia para lograr mayor cercanía con sus públicos. Así, la agrupación “Tres Sabores del Perú” ha incorporado repertorio latinoamericano, especialmente música folklórica para *lograr la identificación de los públicos de diversas nacionalidades*.

“En “El Ají Seco²⁹” tocamos para chilenos y peruanos y también para colombianos, ecuatorianos, hay de todo ahí. Entonces nosotros ¿Qué tenemos que hacer?, tenemos que tocar música colombiana pero folclórica, no de salsa, tenemos que tocar boleros ecuatorianos ¿Ya?, tenemos que tocar valeses, sí los valeses que son peruanos y tenemos que tocar hasta zamba (...) Cuando llegan argentinos dicen ‘*de Argentina, ya una zambita para ellos*’. Entonces, todo eso hemos aprendido en el trayecto” (José Luis La Cruz, músico profesional peruano)

Respecto al público peruano, los músicos reconocen que los compatriotas que viven actualmente en Chile provienen de diferentes regiones del Perú por tanto, al contrario de lo a simple vista podría pensarse, no existe una total identificación y preferencia por la

²⁹ “El Ají Seco” es una de las más populares cadenas de restaurantes de comida peruana. Poseen once sedes en Santiago (en las comunas de Santiago, La Florida, Recoleta, Independencia y Providencia) y dos en Viña del Mar. Más información en: <http://www.elajiseco.cl/>

música criolla, que es la que se ha reconocido como la música nacional peruana, sino que hay una búsqueda por las sonoridades locales.

“Siempre están escuchando su música pero no solamente valeses sino más que todo dependiendo de qué parte son, porque hay gente de Trujillo, de Chiclayo, entonces no siempre los valeses peruanos y la música negra, sino hay grupos de cumbia de allá que ellos extrañan (...) en cada sitio o en cada pueblo hay un grupo y esos grupos son los que la gente extraña porque son las canciones que ellos han bailado de niño y eso ¿no? (...) la gente de repente aquí escuchan lo de su pueblo, lo que está en su departamento” (Martín Zegarra, músico peruano)

En ese sentido, Facuse y Torres (2017) señalan que para el periodo 1990 y 2015, la actividad musical de la comunidad peruana residente en Santiago de Chile ha decantado en la articulación de *tres sistemas musicales*: a) Música de la costa: criolla y afroperuana, b) Música andina o de la sierra y c) Cumbia peruana, con sus variantes regionales: chicha o cumbia andina; cumbia norteña; tecnocumbia o cumbia amazónica. Si bien, cada uno de estos sistemas posee sus respectivos actores, repertorios y circuitos, los grandes eventos en formato de *festival*, -que se organizan con motivo de la celebración de las Fiestas Patrias peruanas-, son instancias donde se reúnen y articulan estos tres sistemas musicales -de la mano de las gastronomías locales- dando paso a la puesta en escena de la diversidad cultural del país a través de la participación de artistas que viajan desde el Perú especialmente para tales ocasiones, para deleitar al público peruano de las diferentes regiones.

V. Conclusiones

La presente investigación de tesis nos ha sumergido en un viaje por el mundo de la cultura popular peruana, a través de la mirada y vivencias de los artistas que conforman la escena musical peruana en Santiago de Chile. El asunto central de esta búsqueda es la pregunta por cómo se construye la *peruanidad* en esta escena musical, es decir cómo se experimenta y representa la identidad peruana o cómo se van generando identificaciones con una comunidad nacional a partir de la vinculación con la música –ya sea escuchada, ejecutada o bailada –. En esta indagación por la construcción de identidades nacionales nos encontramos con otros procesos que también generan identificación y aportan en la construcción de identidades en esta particular escena artística: por una parte, las prácticas artísticas, y por otro, la herencia afrodescendiente. En primer lugar, las prácticas artísticas generen una fuerte identificación pues están estrechamente implicadas en las trayectorias vitales de quienes forman esta escena artística, movilizándolo incluso sus destinos –lo que los tiene hoy en nuestro país–, además, muchos de ellos se han vinculado desde niños en el aprendizaje de un instrumento o repertorio, que constituyen el oficio que hoy despliegan fuera del Perú y además, estas prácticas artísticas son el medio a través del cual dan a conocer su país. Por otra parte, la herencia afrodescendiente, también se hace presente en su formación artística, generando una fuerte conciencia del proceso de reivindicación de la Negritud y la riqueza de su legado cultural y artístico y es de los principales elementos que resaltan en sus presentaciones en Chile y que tiene una buena recepción entre el público chileno debido a la lectura exótica que se hace de éste. Recapitulando, “peruano”, “artista” y “negro” son categorías identitarias que se cruzan y permean, generando un complejo entramado de identificaciones entre los artistas de la escena musical peruana en Chile.

Gráfica 4: Identificaciones de los artistas de la escena musical peruana



Diseño y elaboración: Emilio Terán

A continuación vamos a revisar cómo se va construyendo y desplegando la *peruanidad* en cada uno de los objetivos específicos abordados. A saber: a) en las trayectorias artísticas, b) en las identificaciones que los artistas portan y desarrollan en la experiencia diaspórica y c) en las formas de escenificación y su recepción en el contexto chileno.

Respecto al *primer objetivo* que refiere al *desarrollo de la peruanidad en las trayectorias artísticas*, en primer lugar es necesario mencionar que se identifican principalmente *tres modalidades de aprendizaje* del oficio artístico: impregnación, herencia familiar y aprendizaje a través de maestros. Las dos primeras son propias de las músicas de tradición oral y dan cuenta de la vinculación cotidiana con la música, donde las *jaranas* constituyen instancias fundamentales en tanto *fiestas populares donde se vive y reproduce la cultura popular peruana*. Allí se desarrollan al menos cuatro características que merecen atención pues nos permiten comprender el *desarrollo de la peruanidad en los contextos cotidianos* y que tiene gran influencia en la formación de los artistas de esta escena musical: a) Las jaranas se desarrollan en *contextos comunitarios*, donde la familia (nuclear y extendida) y el barrio (amigos y vecinos) son protagonistas y por tanto, se constituyen en los principales agentes de socialización de la cultura popular peruana; b) La fiesta constituye un espacio de encuentro colectivo, donde las interacciones están mediadas por los *afectos y los vínculos de confianza*, permitiendo la *disposición al goce* y el desarrollo de una cultura de la celebración c) En las jaranas se despliega desde la práctica una

concepción de artes integradas –muy presente en las artes populares–, donde se despliegan varios oficios a la vez y es frecuente que una misma persona desarrolle varias prácticas. Por tanto, tocar instrumentos (de percusión o de cuerdas), bailar, zapatear y cantar es parte del *repertorio de prácticas festivas* y donde la *comida* emerge como una *práctica cultural asociada*, infaltable en estas celebraciones; c) En tales instancias, se difunden pasos de baile, rimas y *repertorios musicales* propios de la *cultura criolla*. Por tanto, los artistas de la escena musical en cuestión, desde su infancia *conocieron* y “*experimentaron*” la *cultura popular criolla a través de su vinculación con las artes*, especialmente con la música. Así, se corrobora la **primera hipótesis** planteada que refiere a la que la peruanidad se va construyendo en su mismo proceso de formación como artistas, impregnándose de su cultura a través de la estrecha vinculación con sus contextos cotidianos.

Es interesante revisar cómo este desarrollo de la *peruanidad arraigada en la cultura popular* dialoga con la *peruanidad oficial*, es decir aquella que se ha construido desde la institucionalidad. Desde la presente investigación, se visualizan *dos representaciones del Perú* presentes en la *cultura oficial*: a) La institucionalización de la *cultura criolla* como la representativa del *folclor nacional* y b) La construcción cultural sobre el “*Perú diverso*”.

Sobre la primera representación es necesario recordar que, la *cultura criolla* se desarrolló en la zona de la costa peruana y se institucionalizó como la *cultura representativa del folclor nacional* pues a comienzos del siglo XX estas expresiones populares fueron aceptadas por las élites limeñas y promovidas como un tipo de música nacional. Hacia la segunda mitad del siglo XX, el movimiento de reivindicación de la Negritud en Perú, visibilizó la herencia afrodescendiente en la costa y por tanto, tal como plantea Chalena Vásquez (2010) hoy se reconoce que todo lo criollo tiene raíz afro. Lo relevante para este caso, es que los artistas que son parte de esta investigación están estrechamente ligados con este repertorio: La música criolla y afroperuana está implicada en sus biografías -ligada a las vivencias de infancia y al lugar de origen- y desde ahí se produce la conexión afectiva con este repertorio musical que coincidentemente es también el repertorio que se ha identificado como nacional. En ese sentido, es relevante destacar que esta tesis da cuenta de que los artistas tienen una vinculación “genuina” con la cultura criolla –intermediado por la *jarana* y sus características- es decir, existe una sinergia que hace que estos artistas efectivamente se sientan identificados con lo que se ha construido

como cultura nacional. Por tanto, podemos afirmar que *el desarrollo de la cultura popular peruana en la costa del Perú es a fin con la cultura oficial*. De todas formas, es necesario advertir que este estrecho vínculo que posee esta representación oficial con la cultura popular tiene sus límites cuando extendemos el análisis al resto de las regiones del Perú, donde existen otras identificaciones culturales, y específicamente en el caso que nos convoca, otras culturas musicales, las locales. Quizás intentando subsanar esta idea totalizante, es que se dio paso al segundo tipo de representación.

La segunda representación del Perú presente en la cultura oficial refiere a la *construcción cultural del “Perú diverso”*, que busca, en primer lugar *reafirmar la riqueza del país en la cultura*, como un pilar fundamental de su desarrollo nacional³⁰, y en segundo lugar, *destacar la diversidad cultural* del país en relación a sus tres zonas geográfico-culturales: la costa, la sierra y la selva. En ese sentido, se quiere transmitir una imagen completa del país, que abarque toda su riqueza cultural y que permita resaltar las culturas locales. Este tipo de imaginario se hace presente de diferentes formas, por ejemplo, en la consigna que actualmente exhibe el Ministerio de Cultura que dice “Perú: la diversidad es lo nuestro”³¹ y que se encarna en programas concretos como el “Perú: país de muchas lenguas”³². Específicamente en nuestro caso de estudio, esta representación está presente en el discurso de los músicos y en el nombre de algunas agrupaciones, como “Tres sabores del Perú”. Además, en cada región se han desarrollado culturas musicales particulares y existen géneros más transversales como la cumbia y la marinera que tienen variantes regionales, como la cumbia andina o amazónica y la marinera norteña o limeña. En Chile, las celebraciones de fiestas patrias peruanas que se realizan en formato de festival gastronómico y musical, cristalizan esta representación del Perú diverso, contando con exponentes artísticos y gastronómicos de diferentes zonas del Perú, para dialogar con el público peruano proveniente de diversas regiones.

³⁰ De hecho, se puede plantear que esta conciencia del valor de su cultura y su autoconcepción como un territorio rico es anterior a la fundación de Perú como Estado-Nación y es herencia del Imperio Inca, que abarcaba una gran extensión territorial y que convivían con otras culturas.

³¹ Revisar <http://www.cultura.gob.pe/>

³² “Perú: País de muchas lenguas” constituye un mapa sonoro estadístico de lenguas indígenas u originaria, que destaca la diversidad lingüística del país. Revisar: <http://www.mapasonoro.cultura.pe/#list15>

Ahora bien, volviendo al *desarrollo de la peruanidad en las trayectorias artísticas y los procesos de formación* cabe destacar que este proceso de socialización con el repertorio criollo a partir de contextos comunitarios y vivencias cotidianas que experimentan los artistas desde su infancia, se formaliza luego que participan en agrupaciones y compañías, donde aprenden de destacados maestros y *consagran su carrera artística* con viajes y giras al extranjero. Por otra parte, la experiencia diaspórica y su estadía en Chile abre otros procesos de índole personal y artística que también van afectando en cómo se construye la *peruanidad* en esta escena musical que yace en nuevo territorio. En ese sentido, podemos considerar las trayectorias de Rosa Vargas y Martín Zegarra como tipos ideales en tanto *embajadores culturales* del Perú en Chile. Su trayectoria reúne varios elementos interesantes: a) Ambos se formaron con los artistas que lideraron el movimiento de reivindicación de la negritud en Perú, siendo parte de este gran proceso de la historia del folclor peruano, a partir del cual se institucionaliza una escena afroperuana en Lima; b) A su llegada a Chile, ambos se constituyen en importantes cultores de la música y danza criolla y afroperuana y son artistas protagonistas en la construcción de la incipiente escena musical peruana que se perfila a mediados de los años 90' en Santiago y c) Ambos decidieron conformar compañías o agrupaciones donde se formara a nuevos artistas aprendices en la música y danza peruana convirtiéndose en *intermediarios* (Gruzinski, 2007) en el *traspaso de este acervo cultural y artístico* y por tanto, contribuyendo a la expansión de esta escena artística peruana en este nuevo territorio.

Respecto al *segundo objetivo específico*, que refiere a las *identificaciones que los artistas portan y desarrollan en la experiencia diaspórica*, es posible concluir en primer lugar que a la identificación nacional se le suma la identificación de artista y afrodescendiente, construyéndose un rico entramado de significaciones que complejiza la construcción de la *peruanidad*. La gran *identificación con el oficio artístico* es transversal a los participantes de esta investigación, ya que es una actividad que está estrechamente implicada en sus biografías. Específicamente la música, genera una gran pasión (Hennion, 2002) entre quienes la ejecutan debido a su cualidad experiencial (Finnegan, 2003), tiene una gran capacidad de agencia (DeNora, 2004) repercutiendo en las trayectorias vitales de los artistas, quienes migran o deciden permanecer en un territorio, motivados por la posibilidad de ejercer la música. En la experiencia diaspórica, el oficio artístico cobra

especial relevancia pues los músicos y bailarines que llegaron a principio de los años 90' tuvieron que enfrentarse al desafío de construir incipientemente una escena de música peruana en Santiago de Chile –inexistente hasta ese entonces- y por tanto poco a poco ir tejiendo una red de locales, bares y restaurantes que les permitiera desarrollar sus presentaciones. En ese sentido, también pudieron ir desplegando el oficio artístico como un trabajo que les reporta una retribución económica que, complementado con otros diversos oficios, les permitió trazar su estadía en Chile. En ese proceso, también tuvieron que adaptar sus propias prácticas artísticas para enfrentarse a este nuevo contexto, sobre todo desarrollar otros repertorios que les permitieran dialogar con la sociedad chilena aún no habituada a los ritmos de origen afro. Ello también les permitió ejercer su oficio fuera de la lógica de la *peruanidad*, expandiendo su desarrollo como artistas.

Ahora bien, respecto a las *identificaciones con el Perú*, la primera conclusión que salta a la vista es que la música constituye una práctica que media la experiencia diaspórica. En ese sentido, la música –ya sea escuchada, ejecutada o bailada- es un medio muy potente para que los artistas mantengan un vínculo con su Perú natal ya que permite realizar conexiones afectivas al evocar recuerdos y sentimientos que los transportan al territorio y contextos donde se desarrollaron esas vivencias. Por tanto, la práctica de su oficio artístico, les permite desarrollarse profesionalmente –como se explicó más arriba-, pero además mantener un vínculo con su país de origen. Específicamente, es la ejecución o escucha del repertorio criollo el que permite conectar con esta idea de *lo nacional*. En ese sentido, nuevamente destacamos la *potencia del repertorio criollo para generar identificaciones con la cultura nacional peruana*. Por otra parte, los artistas no solo generan conexiones afectivas sino que declaran explícitamente en su discurso que siente un *profundo orgullo por su país*, identificándose públicamente como peruanos.

La herencia afrodescendiente también genera identificaciones dentro de los artistas de esta escena musical, emergiendo la *afroperuanidad como una forma específica en que se manifiesta la peruanidad en este nuevo territorio*. Como se ha mencionado, varios de los artistas de esta escena musical pertenecen a la generación que visibilizó la afrodescendencia en el Perú desde los años 60' en adelante, por tanto desarrollaron un profundo orgullo por esta herencia mientras realizaban la reconstrucción y recreación de su legado cultural y

artístico. Así, “peruano” y “afrodescendiente” emergen como dos categorías identitarias que se cruzan y entremezclan entre los artistas de la escena musical peruana en Chile, a partir de las cuales podemos afirmar que se desarrolla un *doble orgullo identitario*.

Ahora bien, quisiera referirme a la *segunda hipótesis* planteada inicialmente que señala que la *experiencia diaspórica reafirma las identificaciones con la cultura nacional*. Desde la presente investigación es posible afirmar que el país de origen está siempre presente en el discurso e imaginarios de los artistas de esta escena musical y que existe una gran identificación y orgullo con el Perú y el origen afrodescendiente. ¿Por qué la experiencia diaspórica refuerza este *doble orgullo*? Para responder esta interrogante primer vamos a señalar que en el proceso migratorio, los artistas de esta escena musical tuvieron que enfrentarse a lo qué significa ser peruano y ser “negro” en Chile. En nuestro país, el “migrante peruano” carga con una serie de estereotipos a los que se tienen que enfrentar. Al respecto, cabe recordar la distinción entre “migrantes” y “extranjeros” que realiza Tijoux (2016) donde los primeros pertenecen específicamente a Perú, Bolivia, Colombia, Ecuador, República Dominicana y Haití y se consideran “indeseados” y los segundos, pertenecen a otros países como Argentina, España o Estados Unidos, considerados “deseados” por la sociedad chilena. Stefoni (2002) se refiere particularmente al tratamiento que ha realizado la prensa escrita sobre la inmigración peruana, generando estereotipos que los estigmatizan pues están asociados a categorías como “ilegales”, “delincuentes”, “pobres” y “marginales”. También –de forma menos generalizada- se reconocen elementos “positivos” donde destaca la comida, la música, los bailes y fiestas tradicionales, además del alto nivel educacional, como aspectos a destacar de los migrantes peruanos. Por su parte, el “migrante negro” también carga con otros estereotipos estigmatizantes, donde opera el racismo, en tanto construcción histórica de orden colonial que legitima las desigualdades y dominaciones a partir de distinciones biológicas. Así, por siglos se ha construido un imaginario sobre las personas de “piel oscura” donde predomina la figura del bárbaro o salvaje, naturalizándose el rechazo a éstas. Del otro lado, opera el estereotipo sexualizado donde al “negro” o la “negra” se le atribuyen características como el “virtuosismo sexual” (Pavez, 2016) Así se va conjugando el binomio racialización/sexualización, que navega en la constante tensión entre la negación y el deseo, la exclusión y la inclusión.

En este caso, los artistas de la escena musical peruana han sido testigos de las experiencias de racismo en Chile y cómo sus compatriotas niegan su origen peruano debido al posible rechazo o discriminación. Pero además, algunos artistas –como Rosa Vargas y Martín Zegarra- conjugan en sí mismos la identidad peruana y afrodescendiente a la vez, por tanto tienen que lidiar con ambos estereotipos y además hacer que emerja en el imaginario chileno la *afroperuanidad*, como una especificidad identitaria. Ahora bien, volviendo a la interrogante de por qué la experiencia diaspórica incentiva este *doble orgullo* con la *identificación como peruano y como afrodescendiente*, desde la presente tesis planteo que este reforzamiento identitario surge como una táctica (De Certeau, 1999) para subvertir estos estereotipos, a través de la inversión de los valores, exacerbando y convirtiendo en positivo ese atributo rechazado o el estereotipo que construye una imagen estigmatizante. Tal como lo hicieron los afroamericanos de Estados Unidos que se movilizaron por el reconocimiento de sus derechos en los años 60’ y acuñaron la frase “lo negro es bello”, como una forma de invertir los valores hegemónicos. Lo interesante en nuestro caso de estudio, es que se utiliza el arte y específicamente la música y la danza como forma de expresión para reivindicar ambas identidades. Los artistas de esta escena musical quieren mostrar otra faceta del “migrante peruano” destacando el valor de su cultura y lo mismo ocurre con la herencia afro, que se visibiliza y funde emergiendo el *orgullo afroperuano*.

Respecto al *tercer objetivo específico* que refiere a *las estrategias de puesta en escena y recepción de la “peruanidad”* utilizadas en la escena musical peruana, la pregunta movilizadora fue ¿Qué imaginarios sobre el Perú portan, han construido y quieren dar a conocer los artistas de esta escena musical? En ese sentido, lo primero que cabe destacar es que las auto-representaciones (identificaciones personales o culturales) siempre se realizan en relación a un otro. Por tanto, la imagen que transmiten sobre el Perú acá también está construida y puesta en relación desde lo que los artistas peruanos perciben sobre la sociedad chilena y por otro lado, ello los enfrenta a la problemática que implica el proceso de ‘exportación’ de un repertorio de representación nacional o local, que porta marcas culturales del territorio de origen. En ese sentido, las agrupaciones (musicales y danzantes) de la escena musical peruana conjugan –en sus nombres (autodenominaciones), discursos y puestas en escena- al menos dos representaciones sobre el Perú: la primera, una

imagen general sobre el Perú que destaca la diversidad cultural del país –lo que más arriba hemos llamado “Construcción cultural del Perú Diverso”- y otra, donde se destacan los atributos sensoriales del “Perú Negro”, como el ritmo, el ‘sabor’ y el color –tal como popularizó la canción que interpreta Eva Ayllón - . Así, utilizan la autoidentificación como peruanos o afroperuanos como una forma de presentarse en el ámbito artístico y como una forma de dar a conocer la especificidad de la propuesta artística que realizan. En ese sentido, resaltan aquellos aspectos percibidos como ausentes en la cultura chilena, por ejemplo, una relación más gozosa con la música, donde la mediación del cuerpo es fundamental.

Como un componente transversal, cabe mencionar que en la *puesta en escena de la peruanidad* se genera un ambiente familiar y festivo donde se recrea el ambiente de las jaranas criollas en Lima –que tal como se mencionó respecto a las trayectorias artísticas, éstas tuvieron un rol fundamental en la socialización en la cultura musical de la costa peruana (criolla y afrodescendiente)- y además, se incentiva la participación del público en la experiencia artística. Por otra parte, destaco el caso de la danza del *Alcatraz* como una representación del “*Perú negro exótico*” en tanto conjuga dos características: a) *La exaltación de la figura del negro* (o negra) como persona que: porta en su piel las marcas de una herencia cultural que se traduce en un discurso de orgullo y reivindicación de este legado cultural y artístico, y que desarrolla ciertas ‘técnicas del cuerpo’ (Mauss, 1979) como el virtuosismo en la danza; b) *El componente erótico de la danza*: La sensualidad de los movimientos que involucran pelvis, cadera y cintura, junto al coqueteo entre la pareja de bailarines y el ambiente festivo y de goce, hacen de esta danza una expresión pública de erotismo, que nos remite al estereotipo sexualizado del negro –al que nos referimos más arriba- y que despierta gran deseo y atracción entre el público chileno. Por tanto, ambos elementos hacen de esta danza, el ejemplo de la *representación de lo exótico*, en tanto se intenta resaltar las *diferencias* con la sociedad chilena, algo distinto, que llame la atención.

Respecto a la recepción de estas músicas –desde la percepción y vivencias de los artistas de esta escena musical- es posible afirmar que se combinan las sensaciones de aceptación y rechazo, y están mediadas por los estereotipos al inmigrante peruano y al afrodescendiente que mencionamos anteriormente. De todas formas, de manera

predominantes, los artista plantean que existe una gran aceptación y gusto por la música peruana. Específicamente, la música criolla ya era conocida por el oído chileno pero los ritmos y danzas *afroperuanas* no se conocían en estas tierras y tuvieron muy buena recepción por parte del chileno, considerándose atractivo y novedoso y además de la lectura exótica que se hace éstas. En ese sentido, existe una valoración del “estereotipo positivo” al migrante peruano donde se destaca la riqueza de su cultura (“hablan bien”, tienen buen nivel educacional, variedad gastronómica, etc.) y se destaca el ámbito de las artes como un espacio propicio para el conocimiento de un *otro*, donde además, el estereotipo de “inmigrante” se invierte por la figura del “artista” y éste cumple la función de medio o canal para conectar ambas culturas. También, aunque de forma minoritaria, se registran experiencias de discriminación producto del racismo anclado en la sociedad chilena.

Respecto a otros públicos, se concluye que los músicos han incorporado otros repertorios en sus presentaciones, para generar una conexión con personas provenientes de otros países latinoamericanos, producto de las migraciones recientes. Por último, respecto al público peruano, los músicos reconocen que sus compatriotas tienen mayor afinidad con las músicas locales, o sea con las que se desarrollan en sus regiones de origen, por tanto, no necesariamente existiría una identificación con el repertorio criollo que es el que se ha identificado como música nacional.

En cuanto a la *tercera hipótesis* planteada que señala que en la escena musical peruana se desarrollan “*estrategias de exotización que logran efectivas formas de comunicación con los públicos*”, es posible concluir que efectivamente los artistas de la escena musical peruana usan artísticamente a su favor, aquellos atributos que consideran que los diferencian con la cultura chilena, y el *ejemplo extremo de aquello que se considera nuevo, distinto y llamativo –y por tanto exótico- es la cultura afroperuana*: rítmica, gozosa, festiva y desinhibida, muy conectada con el cuerpo y además con un profundo orgullo identitario que reivindica sus raíces y herencia cultural. Para ojos chilenos, ello es leído como *exótico*, en la medida que en la cultura chilena aún prima un tabú sobre el cuerpo y la sexualidad y que además, es una cultura que aún niega su origen indio y mestizo, y eso de sentir orgullo por los orígenes, aún suena extraño.

A continuación voy a referirme *al rol de las prácticas artísticas -específicamente de la música- en la construcción de identidades y cómo ello se desarrolla en la experiencia diaspórica*. En ese sentido, primero es necesario plantear que la música permite generar relaciones con sí mismo –como una forma de autoconocimiento y autoidentificación- y además permite generar relaciones con otros. En ambos casos, se identifica que la conexión afectiva con repertorios específicos –ya sea música escuchada, ejecutada o bailada- es fundamental para la generación de adscripciones identitarias. Tal como ocurre en el caso de las jaranas criollas que se desarrollan en contexto comunitario y que marcaron profundamente los inicios de las trayectorias de los artistas entrevistados, identificándose con aquella música y asumiéndola como ‘propia’. Extendiendo el argumento a un desarrollo más amplio de las prácticas artísticas, cabe recordar que el mismo movimiento de reconocimiento de la afrodescendencia en Perú se realizó a través de la reconstrucción de sus prácticas artísticas, develándose la potencia de éstas para generar procesos de construcción de identidades, a nivel individual y colectivo. De esta manera, la fuerza de las prácticas artísticas radica en que permite asumir estos conocimientos sobre la propia cultura, a través de la experiencia; es un conocimiento práctico, que se vive y pasa por el cuerpo, habiendo un compromiso afectivo en ese hacer. Ahora bien, en la experiencia diaspórica, la música se convierte en una mediadora de la relación con el país de origen y con la sociedad de llegada. Por una parte, permite mantener un vínculo con el Perú a través de la conexión con el repertorio criollo, que se identifica como música folclórica del Perú, por tanto remite de inmediato a una idea de lo nacional, y por otra, permite generar un vínculo -en varios sentidos- con la sociedad chilena. Primero, en la experiencia diaspórica, las prácticas musicales les permiten re-conocerse en este nuevo contexto en tanto los incentiva a explorar su faceta artística fuera de la lógica de la peruanidad (por ejemplo Martín Zegarra que toca en orquestas de salsa o acompaña con cajón agrupaciones de cueca, o Rosa Vargas que impartió clases de rap a su llegada a Chile pues era el ritmo de moda en los años 90’), permitiéndoles adaptarse en este nuevo territorio. Segundo, les permite darse a conocer como “artistas peruanos”, accediendo a otra faceta del sujeto migrante, esta vez, coronado con la identificación como artista. Tercero, la difusión de la música peruana –sobre todo la afroperuana que era casi desconocida en estas tierras sino hasta la conformación de esta emergente escena musical en Santiago- permite visibilizar la

riqueza cultural del Perú. En ese sentido, la música y en general las prácticas artísticas es un dominio donde se está fraguando un conocimiento sobre lo social y al ser difundido aquí, estamos accediendo al acervo cultural de la sociedad peruana. En síntesis, la música constituye un producto de lo social y a la vez, es productor de la sociedad (Bastide, 2007).

Ahora bien, respecto a la pregunta principal que nos convoca, a saber, **de qué manera se construye la *peruanidad* en la escena musical peruana radicada en Santiago de Chile**, es decir cómo se experimenta y representa la identidad peruana -en su vinculación con la música- en este nuevo territorio, lo primero que se concluye es que hemos realizado una aproximación a la *cultura popular peruana*. La *peruanidad* que traen y que nos hacen experimentar los artistas de esta escena musical es festiva, gozosa, familiar y comunitaria, atravesada por lazos afectivos y por una profunda identificación y orgullo por su cultura. Específicamente estamos hablando de la cultura popular criolla que coincide con la representación de la cultura nacional –en tanto folklor- y que es promovida oficialmente. Aunque esta investigación no profundiza en los vínculos explícitos que puede tener esta escena musical con la institucionalidad peruana, sí podemos plantear que la representación del Perú que traen y hacen vivir estos músicos es *a fin* con la imagen oficial que se quiere promover en tanto construye un nuevo imaginario sobre el “inmigrante peruano” afirmada en la riqueza de su cultura y el aporte que en ese sentido realiza a la sociedad chilena. Por otra parte, esta representación de la cultura nacional peruana, trae una importante especificidad identitaria, relativa a la herencia afrodescendiente; emergiendo la *afroperuanidad* como una variante exótica de la peruanidad. Para concluir, cabe mencionar que las identidades nacionales no son construcciones homogéneas ni acabadas, sino que están en proceso de constante definición, donde se conjugan antecedentes de orden socio-histórico. En ese sentido, las prácticas artísticas y específicamente la música es capaz de movilizar los imaginarios que aúnan a una colectividad en la idea de nación, en esa idea de un “nosotros compartido”.

Para cerrar, quisiera plantear las interrogantes y posibles nuevas búsquedas que abre esta investigación. Queda pendiente indagar de forma más profunda, en los vínculos que estas representaciones de la cultura popular peruana tiene con los imaginarios oficiales, específicamente con las instituciones que juegan el rol de mediadores de esta escena

musical, como las municipalidades, consulado y la Marca Perú y por ejemplo, cómo los imaginarios construidos por el turismo se conjugan en la construcción de identidades nacionales/locales. También es materia de futuras indagaciones el rol de las escuelas y compañías en el crecimiento de esta escena artística ¿Qué es lo que motiva a una chilena que se identifica como mapuche a bailar danzas peruanas de origen afro? ¿Qué es lo que como sociedad estamos buscando en estas nuevas/*otras* prácticas? Otra línea de indagación nos remite a las transformaciones que viven las prácticas artísticas y/o culturales cuando viajan de un territorio a otro, ¿Qué pierden o qué ganan? ¿Es necesario un proceso de traducción o mediación cultural? En ese sentido, ¿Qué diferencias existen entre un *festejo* enseñado por Rosa Vargas y por una bailarina chilena en la Plaza Yungay? También, emerge el asunto de las adscripciones identitarias ¿Qué significa ser “negro”? ¿Qué significa ser mapuche? ¿Es suficiente la marca de la piel o el apellido para portar una identidad cultural? Además, ¿Es lo mismo ser negro en Perú que en Chile? Ello también nos remite a los procesos de invisibilización de la afrodescendencia en nuestro país y cómo también desde las prácticas artísticas se están generando incipientes procesos de recuperación de memoria, visibilización de la problemática y generación de identificaciones. Por último, queda un tremendo trabajo por hacer en el ámbito de las políticas públicas, en materia de interculturalidad y políticas de reconocimiento del otro.

Espero que este proceso de indagación en la cultura popular peruana, este granito de arena que constituye esta investigación, sea un aporte para interrogar nuestros propios procesos de identificación cultural como nación.

Bibliografía

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Andréu, J. (S/A). *Las técnicas de Análisis de Contenido: una revisión actualizada*. Granada: Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- Arias, G., Moreno, R., & Núñez, D. (2010). Inmigración latinoamericana en Chile: analizando perfiles y patrones de localización de la comunidad peruana en el Área Metropolitana de Santiago (AMS). *Tiempo y Espacio*(25).
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Becker, H. (2009). *Outsiders: hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*(32), 223-234.
- Bericat, E. (1998). *La integración de los métodos cuantitativo y cualitativo en la investigación social. Significado y medida*. Barcelona: Ariel.
- Canales, M. (Ed.). (2006). *Metodologías de Investigación social. Introducción a los oficios*. Santiago: LOM.
- Cayupi, M., & Facuse, M. (2016). Músicas nómades: mestizajes culturales en las músicas inmigrantes latinoamericanas. En M. Reyes, S. Arensburg, & P. Ximena (Edits.), *Vidas cotidianas en emergencia: territorio, habitantes y prácticas*. Santiago : Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Chile.
- De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Delgado, J., & Gutiérrez, J. (Edits.). (1994). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Síntesis.
- DeNora, T. (2004). *Music in everyday life*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- Espinosa, M. (2015). Afrochilenos en Arica: Identidad, organización y territorio. *Revista Antropologías del Sur*(3), 175-190.
- Facuse, M. (2011). Transmisión y trayectorias de artistas en las músicas de tradición oral: el caso del canto a lo poeta. *Actas del I Congreso de Estudios en Música popular: ¿Qué hay de popular en la música popular?* (págs. 350-362). Santiago: ASEMPCH.

- Facuse, M., & Torres, R. (2016). El mundo de las músicas inmigrantes latinoamericanas en Santiago de Chile: el caso de la escena musical peruana. *Revista Musical Chilena*.
- Facuse, M., & Torres, R. (2017). El mundo de las músicas inmigrantes latinoamericanas en Santiago de Chile: el caso de la escena musical peruana. *Revista musical chilena*, 70(227).
- Feldman, H. (2005). The Black Pacific: Cuban and Brazilian Echoes in the Afro Peruvian Revival. *Ethnomusicology*, 49(2), 206-231.
- Feldman, H. (2009). *Ritmos negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Etnomusicología. Universidad Católica del Perú.
- Finnegan, R. (diciembre de 2003). Música y participación. (S. d. Etnomusicología, Ed.) *Trans. Revista Transcultural de Música*(7).
- Frith, S. (1987). Towards an aesthetic of popular music. En R. Leppert, & S. McClary, *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception* (págs. 133-149). Cambridge: Cambridge University.
- Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: MA:Harvard University Press.
- Gruzinski, S. (2007). *El Pensamiento Mestizo: Cultura amerindia y civilización del renacimiento*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Heinich, N. (2001). *Lo que el arte aporta a la Sociología*. México D.F.: CONACULTA.
- Hemilse, M. (2011). La integración de metodologías: algunas posturas acerca de sus posibilidades y dificultades. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós Iberica.
- Hernández, M. (2011). La migración peruana en Chile y su influencia en la relación bilateral durante el Gobierno de Michelle Bachelet (2006-2010). Santiago: Universidad de Chile.
- Imilan, W. (2014). Restaurantes peruanos en Santiago de Chile: Construcción de un pasaje de la migración. *Revista Estudios Sociales*(48), 15-28.
- Imilan, W. (2015). Comer a lo peruano. Lugares de la migración gastronómica. En W. Imilan, F. Márquez, & C. Stefoni (Edits.), *Rutas Migrantes en Chile: Habitar, festejar y trabajar*. Santiago: Ediciones UAH.
- La Cruz, J. (2010). Más allá de la cholificación: movilidad ascendente entre los aimaras de Unicachi en Lima. *Debates de Sociología*(35).

- La tercera. (18 de enero de 2014). ¿Qué tan peruanos somos? *La Tercera*.
- Lara, M. D. (2014). Evolución de la legislación migratoria en Chile: claves para una lectura (1824-2013). *Revista de Historia del Derecho. Sección Investigaciones*(47), 59-104.
- Larraín, J. (2001). *Identidad Chilena*. Santiago: LOM.
- Larraín, J. (2003). El concepto de Identidad. *FAMECOS*(21), 30-42.
- Lauer, M. (2012). *La olla de cristal. mirando el futuro de la cocina peruana*. Lima: Universidad San Martín de Porres.
- León, J. (2010). Música tradicional y popular en la costa peruana. En A. Recasens Barberá (Ed.), *A tres bandas: Mestizajes, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (págs. 197-204). Madrid: Akal.
- Luque, J. (julio-diciembre de 2007). Asociaciones políticas de inmigrantes peruanos y la "Lima Chica" de Santiago de Chile. *Migraciones Internacionales*, 4(2), 121-150.
- Mardones, A., Karmy, E., Ardito, L., & Vargas, A. (2013). Himnos cumbiancheros: Repensando mitos y paradojas de lo nacional, lo local y lo festivo en Chile. En H. e. Vargas (Ed.), *¿Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la IASPM-AL* (págs. 521-532). Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN (UdelAR).
- Martínez Pizarro, Jorge; Orrego Rivera, Cristian;. (2016). Nuevas dinámicas y tendencias migratorias en América Latina y El Caribe. *Serie Población y Desarrollo N° 114*. Santiago: CEPAL.
- Martínez, J. (2003). *El encanto de los datos. Sociodemografía de la inmigración en Chile según el censo de 2002*. Santiago: CELADE-CEPAL.
- Martínez, J., & Orrego, C. (2016). *Nuevas tendencias y dinámicas migratorias en América Latina y el Caribe*. Santiago: CEPAL.
- Mauss, M. (1979). *Sociología y Antropología*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Ministerio de Desarrollo Social. (2015). *Casen 2013. Inmigrantes. Síntesis de resultados*. Santiago: Ministerio de Desarrollo Social, Gobierno de Chile.
- Ochoa, & Gragnolini (Edits.). (2002). *Músicas en transición*. Bogotá: Cuadernos de la Nación, Ministerio de Cultura.
- Ochoa, A. M. (1999). El desplazamiento de los espacios de la autenticidad. Una mirada desde la música. En J. M. Barbero, F. López de La Roche , & J. E. Jaramillo

- (Edits.), *Cultura y Globalización* (págs. 249-263). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Rey, M. (2007). El afroperuanismo en la reconstrucción de una identidad nacional diaspórica. *Interculturalidad*(4), 1-19.
- Reyes, M. J., Arensburg, S., & Póo, X. (Edits.). (2016). *Vidas cotidianas en emergencia: habitantes, territorios y prácticas*. Santiago: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.
- Ruiz-Olabuenaga, J. L. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto, España.
- Sánchez, I. (2008). Cubanos en diáspora. Nuevos escenarios para la investigación (etno)musicológica. En J. Martí (Ed.), *Pluriculturalidad e Integración* (págs. 169-188). Madrid: CSIC.
- Sociedad Peruana de Gastronomía (APEGA). (2016). Aportes del I Congreso Internacional de Gastronomía. *Nuevos desafíos de la gastronomía peruana*. Lima.
- Stefoni, C. (2002). *Inmigración peruana en Chile: Una oportunidad a la integración*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Stefoni, C. (2004). Inmigración y ciudadanía: la formación de comunidades peruanas en Santiago y la emergencia de nuevos ciudadanos. *Revista Política*, 43, 319-336.
- Taylor, S., & Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós Básica.
- Tijoux, M. (2007). Peruanas inmigrantes en Santiago. Un arte cotidiano de la lucha por la ida. *Polis. Revista Latinoamericana*(18).
- Tijoux, M. E. (Ed.). (2016). *Racismo en Chile: La piel como marca de la inmigración*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Vásquez, C. (2010). *Música y danza en la costa peruana* (Vols. Colección La voz de los sin voz, volumen 5, Afrodescendientes). Buenos Aires: Irco Video.