

La difusión de la música *afroperuana* y su influencia en la construcción de nuevas formas de *ser* afroperuano. El caso de los jóvenes de las asociaciones culturales Kilombo y Lundú.

Velazco Motta, Sebastián V.
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
sebastian.v.velazco@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-9709-6595

Resumen: Las asociaciones culturales afroperuanas Kilombo y Lundú radican en la ciudad de Chiclayo, Lambayeque, un lugar de mucha influencia afroperuana, donde han empezado a promover la música *afroperuana* usando algunas plataformas digitales como la red social *Facebook*. Esta actividad se incrementó por la pandemia a causa del Covid-19, por lo que han pasado por una serie de retos y posibilidades que los impulsó a reinventarse en este nuevo contexto, desplegando toda una serie de contenidos, prácticas y códigos culturales que los representara desde una nueva forma de *ser* afroperuanos sin ver mucho al pasado. Es su presente. Además, en este estudio no solo hay una historia que hable de lo afroperuano, sino toda una experiencia a partir de una nueva forma de contarla, de escucharla, de transmitirla y de vivirla en la actualidad.

Palabras clave: música afroperuana, identidad afroperuana, escena musical, práctica musical, plataformas digitales.

The diffusion of Afro-Peruvian music and its influence in the construction of new ways of *being* Afro-Peruvian. The case of the youth of the Kilombo and Lundú cultural associations.

Abstract: The Afro-Peruvian cultural associations Kilombo and Lundú are located in the city of Chiclayo, Lambayeque, a place with a lot of Afro-Peruvian influence, where they have begun to promote Afro-Peruvian music using some digital platforms such as the social network *Facebook*. This activity increased due to the pandemic caused by Covid-19, so they have gone through a series of challenges and possibilities that prompted them to reinvent themselves in this new context, deploying a whole series of contents, practices and cultural codes that represent them from a new way of *being* Afro-Peruvian without seeing much of the past. It is your present. Furthermore, in this study there is not only a story that speaks of Afro-Peruvian, but a whole experience based on a new way of telling it, listening to it, transmitting it, and living it today.

Keywords: Afro-Peruvian music, Afro-Peruvian identity, music scene, music practice, digital platforms.

Introducción

La presente investigación abarca el estudio de la difusión de la música *afroperuana* y su influencia en la construcción de nuevas formas de *ser* afroperuano por los jóvenes de las asociaciones culturales Kilombo y Lundú. Instituciones dedicadas a realizar actividades artísticas que revaloran lo que denominan desde su perspectiva, individual o colectivamente, como “cultura afroperuana”, difundiendo algunas de sus manifestaciones culturales, especialmente, en la danza y la música.

Estas asociaciones culturales radican en la ciudad de Chiclayo – Lambayeque. Sus actividades son desarrolladas en diferentes espacios de acuerdo a sus presentaciones en los que son contratados, pero debido a la emergencia sanitaria en todo el país por el Covid-19, no pueden reunirse de forma presencial, sin embargo, al tener activas sus páginas institucionales en *Facebook*, hicieron factible su uso de forma más frecuente, logrando tener mayor visibilidad de sus actividades culturales, incluyendo sus prácticas musicales, por lo que se considerará en la investigación los espacios virtuales en los que interactúan.

De esta manera, queda por examinar la relación que existe entre la difusión de las prácticas musicales afroperuanas promovidas por estas asociaciones culturales y la construcción de una identidad que los representa como parte de una cultura afroperuana. Es decir, esta difusión que se está llevando a cabo a través de internet, como un medio de comunicación digital que posibilita el acceso a sus diferentes plataformas digitales, les permite tener una mayor audiencia que visibilice gran parte de su producción musical en comparación a otras épocas en el que solo podían transmitirlo por la radio o la televisión, y que les demandaba realizar un gasto con el que simplemente no cuentan ni gestionan.

Si en la investigación hago referencia a su práctica musical como música afroperuana, es porque los miembros de estas asociaciones culturales la denominan así, aunque en ocasiones también la describen como música *negra*, solo que para el presente estudio se asociará más a la identidad afroperuana. De igual forma, cuando se hable de una identidad afroperuana, no me estoy refiriendo estrictamente a una identidad que representa a los afrodescendientes, sino a una identidad que se da a través de la cultura afroperuana, puesto que algunos de los miembros no tienen una vinculación con tal ascendencia. Es decir, muchos de los participantes no se autodenominan afroperuanos, pero pertenecen al movimiento de la música *afroperuana* y por medio de la música generan una forma actual de *ser* afroperuanos. Por tanto, esta construcción no se limita a personas que se autodenominan como pertenecientes a poblaciones de descendencia afroperuana.

Ante ello queda preguntarnos de manera general ¿Cómo influye la música afroperuana en la construcción de nuevas formas de *ser* afroperuano entre los jóvenes integrantes de estas asociaciones culturales? ¿tendrá alguna intencionalidad en particular? ¿podría considerarse como un proyecto de identidad? ¿cómo se autoperceben ellos mismos y en qué contextos hacen uso del discurso de *ser* afroperuano? ¿cómo logran autopercebirse interna, externa y virtualmente como afroperuanos?

En los siguientes puntos se intentará responder estas interrogantes, las cuales estarán relacionadas a los conceptos de identidad, escena musical y comunidad virtual, además de plantear como propuesta la implementación teórica de una etnomusicología afroperuana. El estudio comprende metodológicamente el diseño de una etnografía digital, la forma cómo ha sido abordada y el análisis sustancial en relación a los conceptos mencionados.

1. Jóvenes, identidad y redes sociales

En la última década, el uso de las plataformas digitales ha facilitado la comunicación y la realización de diferentes actividades en los jóvenes, tanto en entretenimiento como en información dados en un contexto globalizado por la hiperconectividad y la constante digitalización. Pero también ha conllevado a que se tenga que problematizar su uso, puesto que tiene un poder de influencia en la configuración de sus identidades, su forma multimodal de comunicarse y de redefinir sus propios grupos sociales.

Para entender esta problemática, Arias & Neme (2019) nos explican que los jóvenes hacen uso de determinados códigos de diferenciación social no solo en el plano material y de su vida cotidiana, sino que se traspa a un mundo virtual, en el que estos códigos forman parte de una socialización más privada, propios de un lenguaje digitalizado, en el que, al hacer uso de las redes sociales, los jóvenes transmiten, emiten y reciben mensajes mucho más gestionados, generalmente dirigidos y propiamente seleccionados, evitando a la par una comunicación directa, es decir, cara a cara. Quienes profundizan esta explicación son Almanza, Fonseca & Castillo (2013), considerando que, a través del uso de las redes sociales, los jóvenes han ido produciendo códigos lingüísticos que han sido generados desde que éstas plataformas se volvieron populares, y lo usan para comunicarse sin seguir normas gramaticales que los restrinjan a emplearlo, construyendo así no solo una nueva forma de escribir sino de dar más significado a su lenguaje, y, por ende, a una identidad juvenil virtualizada. Por lo general, este uso se muestra a través de signos combinados que pueden representar sentimientos o emociones, como es el caso de los *emojis*, que no son más que textos-imagen que se producen creativamente a través de los signos del teclado del dispositivo, en muchos casos desde sus smartphones.

Pero a la vez, estos códigos elementales, convierten sus actividades en un lenguaje particular, como el escuchar música. Aquí, Wortman (2019) explica que los gustos musicales de los jóvenes pasan temporalmente por un estado de *estandarización* o de individualización que se puede generar dentro del grupo social en el que frecuentemente socializa, y uno de los códigos que más resalta esa diferenciación social, es a través del uso y acceso a algunas plataformas de música, considerando que la música no solo es un bien de consumo, sino también un elemento que forma independientemente una identidad y que, a la vez, se conforma en parte de un «lenguaje que sirve para integrarse a otros grupos de jóvenes». (Wortman, 2019:204-205). Inclusive han empezado a darle un valor personal al uso de las aplicaciones por medio de sus dispositivos, por ejemplo, el uso de

las plataformas de *streaming*. Estas plataformas, así como lo mencionan Carranza & Villanueva (2019), tienen la cualidad de ser compartidas, visualizadas y transmitidas *online* de forma ininterrumpida; otras aplicaciones como *Facebook* y *YouTube* son las redes sociales que los jóvenes suelen gestionarlas, por lo que estas se han convertido actualmente en el motor de difusión de contenidos audiovisuales con mayor preferencia en los consumidores de este segmento.

Para entender el concepto sobre identidad, me baso en las posturas teóricas de Hall, Castells y Giddens. Por un lado, Hall intenta tomar el concepto de identidad en el que se representa al sujeto social desde su propia diferencia, puesto que esta concepción se configura dentro del entorno social y lo obliga no solo a realizar determinadas prácticas sociales o manejando determinados discursos para diferenciarse del Otro (Hall, 2003:20), sino que, como afirma Castells, sirve como un punto de partida para reestructurar su identidad de acuerdo a la visualización de sí mismo en un esquema al que aspira llegar o convertirse en función a estrategias que le permitan sobrellevar temporalmente la fragmentación de una identidad establecida dentro de la sociedad (Castells, 2001:31). A la vez, Giddens denota que esta identidad fragmentada es en sí una representación ideal que se construye en base a la subjetividad del individuo, que más excluirlo, lo integra a la sociedad, permitiéndoles pertenecer a grupos que sean afines a sus expectativas y donde puedan compartir los mismos significados para regular su comportamiento según como lo demande el entorno al que se presenta (Giddens, 1997:242).

Aterrizando estas teorías sobre la identidad, Ortiz (2014) complementarí­a esta noción con la moda que consumen los jóvenes actualmente, puesto que es uno de los factores que contribuyen a la configuración de sus identidades como nativos digitales, esta puede ser a través de sus formas de interrelación con otros grupos sociales para evitar ser excluidos, por lo que la percepción de este consumo les da la posibilidad de disimular o superar su inclusión adaptando determinados códigos sociales que les permiten sobrellevar dicha distinción. Ello impulsaría de manera correlativa a la construcción de una identidad. Y está acción de transformarse o presentarse públicamente, no solo se da en un contexto real, sino también virtual. Aspiran en convertirse significativamente por este medio virtual en una figura reconocida y vista como un bien, económicamente hablando, en el que otras personas le inyectan valor a su forma de representarse.

Pero el desarrollo de este concepto no solo queda allí, Golte & León (2011) argumentan que los jóvenes tienen la oportunidad de desarrollar una identidad de acuerdo a los espacios donde se han ido desenvolviendo y adaptando dentro de una misma cultura, pero que les ha permitido moldear determinadas actitudes y personalidades que son vistas como múltiples fisuras expresadas por un mismo individuo. Es decir, los jóvenes pueden interrelacionarse con varias subculturas en el que desarrollan otras identidades de acuerdo a su proceso de socialización, por lo que estas se adecúan a cada una de ellas, inclusive cuando se trata de determinados grupos virtuales (Golte & León, 2011:49). En este caso, las actitudes son muy diferentes respecto a su inclusión y sentido de pertenencia, influyendo en los jóvenes a considerarse como parte de una subcultura virtual en la que

sigan compartiendo sus mismos códigos sociales de interacción. Esta fragmentación puede no ser limitada, por lo que la identidad en estos jóvenes es considerada como polifacética.

Esta identidad también tiene un vínculo estrecho con la música que escuchan los jóvenes. Para Hormigos & Cabello (2008), el consumo de la música no solo los diferencia por el gusto musical que pueden influir en ellos, sino que también los fragmenta individualmente en una multiplicidad de estéticas, convirtiéndose en parte de una subcultura o de una minoría cultural respecto a la música que los integra e identifica (2008:217). Por otro lado, Firth (2003) lo interpretaría no solo como una expresión realizada por un grupo de individuos que valoran una cierta actividad cultural, sino que a través de esta práctica «consiguen reconocerse a sí mismos como grupos» (2003:184), entendiendo de esta manera que la música es donde se construyen experiencias, se aprende a valorar el contenido, a interiorizar la letra de las canciones y el ritmo. De esta manera, la expresividad de lo subjetivo aflora en representatividad de la vida cotidiana y a través del mensaje transmitido con el cuerpo compartidas en un mismo espacio.

Entonces, podemos considerar a los jóvenes como un conjunto de individuos que se estructuran con prácticas que aprenden desde su mismo entorno, las reproducen mientras interactúan y los cargan de nuevos significados, es decir, crean un lenguaje en base a códigos, signos y comportamientos que los distinguen de otros grupos sociales, pero que a la vez necesitan sentirse parte de un grupo que comparta las mismas prácticas con las que se sienta identificado. En muchos de esos casos, el acceso a las redes sociales les ha permitido tener un espacio en el que confluyan diversas subculturas en las que puedan interactuar adoptando una identidad que los represente dentro de una comunidad virtual, y que, a la vez, esas prácticas puedan ser expresadas en un entorno más real, conformándose en tendencias y modas que se encargan de posicionarlos en un escenario más dinámico por la influencia de los medios, especialmente de internet y las redes sociales.

2. La práctica musical y sus formas de difusión

A partir de este punto haré referencia a la participación de tres agentes sociales: la escena musical, los medios de comunicación y los consumidores. Por lo general, los músicos tienden a reproducir determinados géneros musicales, y es que, a través de su expresión artística van tejiendo toda una dinámica intergrupala, representadas indirectamente por estructuras de poder en la que reproducen códigos de diferenciación y prácticas de distinción social, propio de una actividad que se presenta en un mismo espacio cultural del cual tampoco son ajenos.

Lo mismo pasa en otros contextos sociales, por ejemplo, la música de origen nacional que llegan a ser reproducidas y consumidas en las comunidades de peruanos que residen en el extranjero, viéndose influenciados no solo por el entorno en el que

interrelacionan con otras culturas, sino también por aquellas dinámicas intergrupales con las que terminan fusionando nuevos ritmos musicales y reconfigurando sus identidades.

Para entender el concepto de escenas musicales, Bennett & Peterson (2004) consideran que concretamente se representan como un punto centralizado donde se expresan uno o varios estilos musicales, los cuales son practicados por diferentes actores sociales, sean estos músicos, productores o fans. Aquí, ellos comparten ciertas preferencias musicales en espacios determinados, como eventos o encuentros, sean físicos o virtuales, en el que se configura, de manera temporal, una comunidad. Esta representaría el sentir de una misma identidad «distinguiéndose colectivamente a partir del consumo musical y el uso de signos culturales usualmente apropiados de otros lugares» (2004:8)

El concepto de prácticas musicales también va asociado al concepto de las escenas musicales, puesto que no solo producen una transformación en un determinado género musical dentro de un determinado espacio físico o virtual, sino que a través de ella llegan a adoptarse y reproducirse por diferentes contextos y diversas situaciones socioculturales. Mendívil (2015) señalaba que la ciudad, siendo un espacio territorial delimitado, pero simbólicamente imaginado, podría ser considerada como un escenario musical en el que distintos artistas terminarían apropiándose e identificándose a través de la reproducción de su propia práctica musical.

Este choque de escenas musicales conllevaría a una negociación cultural, que artísticamente puede ser valorada logrando una fusión entre ambas prácticas musicales, de lo contrario, una predominaría sobre la otra. Esto por el hecho de que no todos los géneros musicales son aceptados dentro de un mismo espacio cultural, existiendo una dominación simbólica que legitima el buen gusto dentro de un determinado sector social, y excluye simbólicamente a aquellos que contemplan una sonoridad contraria o alterada (Rozas, 2007). De esta manera, también se construyen como espacios simbólicos, necesarios para producir no solo identidades concretas entre los mismos grupos de músicos, sino producir códigos de diferenciación y distinción social desde la práctica musical.

Ante ello, la difusión de la música ha tenido diferentes formas de promoverse dentro de una misma escena musical, desde la conformación o reivindicación de una identidad en particular (por ejemplo, la identidad afroperuana), que empezó a realizar prácticas musicales agrupándose entorno a la música e identificándose entre sí como parte de una misma cultura, hasta alcanzar la posibilidad de difundirlo por determinados medios de comunicación, como anteriormente se dio por la radio o la televisión, y que ahora lo hacen simplemente desde el internet y las redes sociales.

Un ejemplo claro lo demuestran Rohner & Contreras (2020), quienes se enfocan en la realización de determinadas actividades para el entretenimiento realizadas en la escena musical criolla *underground*, que ya no solo se dan a través de los medios de comunicación tradicionales ni en las presentaciones en peñas, sino que ya hacen uso de algunas plataformas digitales como *Facebook* y *YouTube* para difundir sus nuevas

prácticas y productos musicales que son de contenido propio y original a su estilo, teniendo la posibilidad de acoger una nueva audiencia en diferentes ciudades. y al mismo tiempo aprender de otros autores o compositores del mismo género musical.

Según lo explicado anteriormente, Pacheco (2019) confirmaría la existencia de una diversidad de escenas musicales que son entendidas como una práctica artística que se relaciona con la gestación de una identidad cultural en determinados grupos sociales. Esta identidad parte de una representación individual que se va construyendo en una representación más colectiva de acuerdo a un sentido de pertenencia y de diferenciación con otros grupos.

De esta forma, podemos considerar que la música transmite, de cierto modo, una identidad, y es la escena musical la que permite estructurar toda una serie de códigos sociales que resaltan una distinción entre determinados grupos de individuos que interactúan dentro de un mismo espacio cultural. Conllevando a que existan diferentes estrategias para difundir sus prácticas musicales, observándose que los músicos están optando por acceder frecuentemente a internet y sus plataformas digitales, en los que ahora pueden obtener una audiencia más personalizada.

3. Etnomusicología afroperuana

Esta sección permitirá dar un acercamiento a las diferentes posturas que plantean ciertos autores en base a la música negra o afroperuana, por lo que se tendrán que considerar tres aspectos esenciales para abordar esta discusión. Un primer aspecto está relacionado a la denominación de la música en la academia, un segundo aspecto tomará en cuenta la construcción del discurso en la música, y, por último, un aspecto en relación al espacio donde se practica la música. Con ello, también queda como propuesta, centrar esta temática como parte de una etnomusicología afroperuana.

Para ello, empezaremos a discutir el primer aspecto sobre su denominación, enfocándome en los argumentos expuestos por Romero (2017c), quien considera a este género musical como música negra. De acuerdo al autor, no se puede hablar de la música negra sino se llega a comprender contextualmente la razón de su renacimiento y reconstrucción cultural a través de su participación en la escena musical, principalmente en Lima. En el que la presencia de los afrodescendientes ha estado muy ligada a los géneros costeros como el vals, la polka, la marinera, entre otros, sin diferenciarse mucho de los intérpretes mestizos de la primera mitad del siglo veinte.

Ahora, también da a entender de forma panorámica que la música negra en el Perú ha tenido varios procesos de desarrollo en el que sus miembros se han podido identificar en relación a una cultura diaspórica africana y el sentido de pertenencia a sus raíces peruanas. Por otro lado, toma en cuenta ese vínculo existente entre la escena musical de la ciudad y la escena musical del campo, sin dejar de mencionar el discurso latente de una

reivindicación de su identidad cultural dentro del imaginario de la historia nacional, alejándolo de un discurso sobre la identidad afroperuana en la producción de su música.

Una explicación que se contrapone a la postura Romero, es la de Elías Llanos (2018/2019), quien discute más a fondo la diferenciación discursiva en denominar a esta práctica musical no como música negra sino como música netamente afroperuana. De esta manera, empieza por deconstruir el contexto de su renacimiento cultural en relación a los cambios políticos y culturales que permitieron encaminarlo hacia un cambio positivo, generando progresivamente una mayor visualización de la población afroperuana, aunque inicialmente más urbana que rural. En el que, además, considera que fue el momento en el que la música afroperuana tuvo una mayor representación guiada por un conjunto de figuras académicas que ayudaran a conformarla como una identidad afroperuana que se reflejara en sus diversas actividades, especialmente en la música.

Habiendo despejado el punto anterior, profundizaremos sobre la construcción del discurso en la música. Partiremos del punto de vista histórico cultural propuesto por Rodríguez Pastor (2008), puesto que ha permitido revestir la idea de la música negra como una manifestación dinámica y cambiante respecto a su propia denominación, pero no en base al ritmo, que es el elemento sustancial para su diferenciación en la escena musical, sino por el contenido que conlleva, es decir, tiene una memoria y un discurso construido desde el sonido de sus instrumentos hasta en su composición lírica, como en el caso de las décimas.

De igual forma, Romero (2017c) sigue señalando que el discurso de algunos académicos respecto a la música negra, como José Durand y los hermanos Nicomedes y Victoria Santa Cruz, empezaron a darle un empoderamiento cultural, y, por ende, una separación de lo propiamente criollo en la música y la danza, reinventándose géneros como el festejo, el agua de nieve, el socavón, entre otros. De esta manera, el discurso identitario que plantea el autor va en torno a la presencia diaspórica africana, solo que en la práctica musical no dejaban de lado a la música criolla, considerando a ambas escenas musicales como parte de una misma cultura. Por lo que no visibiliza, respecto a este punto, la posibilidad de que conformen una identidad étnica como proyecto a largo plazo. No por ahora.

Sin embargo, también está la otra posición, en el que Elías Llanos (2018) considera que esta práctica musical empezó a construir un discurso más propicio para su interacción con las otras escenas musicales, incluyendo a la música criolla, en la que únicamente se representara como una música afroperuana que reivindicara su papel en la historia, impulsado principalmente por Nicomedes y Victoria Santa Cruz, en el que se propuso dejar de hablar sobre el negro en el Perú, para empezar a construir un discurso sobre el Perú negro.

Se agrega a esta discusión un sentido más peculiar, el de Chalena Vásquez (2013), quien considera que el lenguaje empleado por los afroperuanos cumple un papel en la conservación de su identidad que se enlaza con un pasado de la diáspora africana, algunos

de estos términos se emplearon para dar un mayor significado a su presencia dentro de la escena musical, repercutiendo en una apropiación cultural que la reivindicaba, por ejemplo, las palabras tondero, charango, Cumanana, etc. Lo relevante del caso es que el empleo de algunos términos, como Kilombo y Lundú, aún son parte de ese imaginario que conecta con un pasado que pervive en sus expresiones artísticas.

Por último, tomando en consideración el espacio donde se llega a practicar la música, empezaría a discutir lo expuesto por Rocca (2015), quien considera que esta práctica musical no hubiera sido posible sin la construcción de un puente cultural que conectara directamente el campo con la ciudad. Aquí hace resaltar a dos personajes principales, a Nicomedes Santa Cruz y Manuel Quintana “Canario Negro”, ambos de origen limeño, quienes empezaron a entablar los primeros diálogos culturales entre la escena musical urbana y la escena musical del campo. Y aunque este diálogo se haya dado en dos contextos diferentes, la práctica musical primó sobre un mismo tema, la Zaña, la cual quedaría en el repertorio de la música criolla urbana limeña con una influencia netamente afroperuana que, al igual que otros temas musicales del campo, fueron empleados para potenciar un discurso reivindicativo.

No obstante, este discurso caló en los músicos del campo, quienes empezaron a promover la revalorización de algunos instrumentos autóctonos con los que pudieron reinventarse en su escena musical (Rocca, 2010:79), formando nuevos ritmos musicales que contribuirían a enriquecer su cultura afroperuana y que, al mismo tiempo, podría influenciar directamente a los músicos de la escena musical urbana, como también adoptar aquellos ritmos que llegaban a repercutir dentro de sus localidades. (León. 2015:226)

Entonces, estas prácticas musicales intercambiadas entre el campo y la ciudad que generaron en su momento un catalizador cultural que permitía revalorar lo tradicional de la música afroperuana, sirvieron como base para su difusión no solo a nivel nacional, sino también a nivel internacional. Muestra de este interés surgió en la compañía Pancho Fierro, formada por José Durand a mediados de los años cincuenta (Romero, 2017a), y, posteriormente, el interés aumentaría por algunos intérpretes de la escena musical urbana para difundirla, principalmente por los músicos del género criollo (Medrano, 2013). Aquí resalta la figura de Chabuca Granda, quién enalteció el cajón peruano en el extranjero como instrumento que simboliza la resistencia enérgica de los afroperuanos a través de su música, dotada por los percusionistas de este género (Mathews, 2016).

Lo que se puede analizar en base a los términos planteados por los autores, es que la música afroperuana no pudo ser promovida ni difundida por ellos mismos, sino que tuvieron que realizar sus prácticas musicales en relación a lo establecido por la escena musical criolla. Además, el discurso que ellos empezaban a construir desde su música se distorsionaba por aquellos intérpretes que no los representaban, es decir, si bien practicaban su música, la esencia reivindicativa formulada por un imaginario de su pasado con la diáspora africana, se convertía en un vacío identitario. Por ello, el rol que se le da a los intérpretes de la música afroperuana es la de reinventores de una tradición, de un

discurso de lucha y reivindicación a través de un lenguaje sonoro y corporal, sea verbal, percutido o danzado.

Por último, haré referencia a la propuesta en base a una etnomusicología afroperuana, puesto que sería necesario implementarla para entender no solo las brechas que existen en torno al mundo académico para emplear una sola denominación a esta práctica musical, es decir, se debería tomar las diferentes posturas que existen desde otras disciplinas, como la musicología, el folclore y la etnografía, para producir un conocimiento sistematizado en relación a la música afroperuana. Y ante ello, me baso en la propuesta de Romero (2017b) cuando hace mención sobre la etnomusicología del futuro, en el que:

“La investigación musical tenderá más hacia el estudio de la música en su propio contexto sociocultural, que hacia el análisis estructural de sus parámetros (melódicos, armónicos y rítmicos), sin sugerir que una tendencia sea más importante que la otra. La música ya no se considera un lenguaje independiente y desligado de su entorno, sino como un campo donde se mueven intereses de liderazgo, poder, prestigio social, y en donde se debaten proyectos, a veces contrastantes, de identidades colectivas” (Romero, 2017b:53).

Con ello, considero que la música afroperuana debe ser interpretada de acuerdo a cómo son denominadas dentro del mismo contexto sociocultural en el que se realizan determinadas prácticas musicales, es decir, si bien se habla de una etnomusicología afroperuana, no se descarta el hecho de poder conocerla en base a una música negra, siempre y cuando esta sea una expresión identitaria con la cual se sientan representados, pero que no se admite la imposición de un término que los generalice. Al respecto, debe ser entendida en los conceptos atribuidos por Marvin Harris sobre el sentido *emic* y *etic* para realizar la investigación musical desde esta perspectiva. (Harris, 1996:500)

4. El caso de las asociaciones culturales afroperuanas Kilombo y Lundú

Al hablar de las asociaciones culturales afroperuanas, implica considerarlas, en primer lugar, como espacios donde realizan sus prácticas musicales y en el que las difunden constantemente. En segundo lugar, estas asociaciones participan en eventos abiertos y se presentan como academias que poseen un estilo único. En tercer lugar, son asociaciones que exploran nuevas sonoridades para enriquecer la diversidad de sus interpretaciones.

Sus miembros son generalmente jóvenes, que oscilan entre los 15 y 35 años de edad. Kilombo tiene entre 20 a 25 integrantes activos, y Lundú cuenta con unos 30 a 40 integrantes activos. Estos jóvenes están cargados de diferentes influencias musicales que las absorben de su propio entorno social, sin ser ajenos a la exposición de los medios de comunicación, especialmente accediendo a internet a través del uso de los *smartphones*.

4.1. Aproximaciones al campo de estudio

Esta labor independiente comenzó como un pasatiempo, pero fue en el transcurso de mediados del 2019 e inicios del 2020 donde empecé a explorar más la música peruana y su impacto en la sociedad respecto a la difusión de esta práctica desde mediados del siglo XX. Es en esta búsqueda donde sobresale el tema de la música afroperuana, el cual empiezo a contextualizar con otros géneros musicales desde sus primeros lanzamientos, la acogida popular que tuvo a través de la radio, el apogeo y desvanecimiento en los diferentes medios de comunicación, así como también una lectura de los discursos reivindicativos entorno a una identidad a través de sus prácticas musicales.

Un fenómeno reciente es la aparición de estas prácticas musicales que se están difundiendo a través de internet usando sus diferentes plataformas digitales, tales como las plataformas de redes sociales, de streaming y de música, siendo el género afroperuano aquel que ha desarrollado nuevos estilos y ritmos que se diferencian de los clásicos temas escuchados frecuentemente en algunos programas radiales o televisivos.

Una de las preocupaciones era encontrar dónde se estaban gestando estas prácticas musicales que introducían nuevos estilos y ritmos, pero que se representaran como afroperuanos. Empecé buscando en el Registro de Organizaciones Afroperuanas (Ministerio de Cultura del Perú, 2016) a aquellas asociaciones que tenían su página institucional a través de *Facebook*. De acuerdo al registro, encontré que solo Kilombo y Lundú realizaban publicaciones con referencia a la música afroperuana y a su identidad.

Para entender cómo funcionan estas asociaciones culturales en las redes sociales, realicé una inmersión etnográfica digital aplicando técnicas de observación y descripción participante de sus publicaciones. Con ello pude conocer el tiempo de actividad que llevan teniendo, qué tipo de contenidos difundían y qué discursos empleaban en cada contenido, específicamente cuando se referían a la música afroperuana. En tal sentido, Kilombo empezó a publicar desde junio del 2018, mientras que Lundú empezó desde abril del 2015, pero en ambos casos, la difusión de sus contenidos se incrementó durante todo el 2019 e inicios del 2020. Hasta agosto del 2020, Kilombo cuenta con 3,794 seguidores y 3,639 interacciones, mientras que Lundú tiene 2,216 seguidores y con una interacción de 1,862.

4.2. El consumo de la música afroperuana

La música afroperuana ha tenido diferentes procesos en relación a su difusión, desde su aparición en la radio a fines de los cincuenta (Gonzales, 2015:47), su transmisión por algunos programas de música criolla televisados y, por último, una inexplorada forma de almacenamiento a través de las diferentes plataformas digitales. Actualmente, so se tiene una cifra exacta de la producción musical afroperuana difundida por las industrias musicales en el país, pero se pueden conocer las preferencias de los géneros musicales en la sociedad peruana. Para ello me he basado en los datos analizados por el Instituto de Opinión Pública (2017) para entender la variación que ésta ha tenido en la última década.

Respecto a la música afroperuana, ésta representa un 6,0% de los géneros preferidos en el país, en contraposición a la cumbia, que encabeza una representación nacional del 40,6%. Además, tiene mayor preferencia en personas de 30 a 44 años (8,8%) y de un NSE AB (14,2%). Ahora, respecto a la música que prefieren escuchar los afroperuanos, la Salsa (69%) encabeza sus preferencias, pero tampoco dejan de lado a la música criolla (28%). Por último, el género musical que representa mejor a los peruanos es la música criolla (43,6%), pero la música afroperuana representa a un 3,7% de los compatriotas.

Respecto a los medios que suelen usar las personas para escuchar actualmente su música preferida, se señala principalmente a las emisoras radiales (AM/FM/Digital), con un consumo del 54,3% a nivel nacional urbano y rural, seguido de un 18,2% a través de las plataformas digitales en internet y aplicaciones de smartphones (YouTube, Spotify, otras), mientras que aún hay un 6,3% que sigue consumiendo música por algún canal de televisión. Además, son los jóvenes de 18 a 29 años quienes prefieren consumir su música por medio de las plataformas digitales (37,2%) o las emisoras radiales (36,4%).

De acuerdo a los datos analizados del estudio, se puede concluir lo siguiente, que la música afroperuana sigue escuchándose a nivel nacional. No se ubicará en las primeras posiciones, pero se confirma que este género sigue difundándose, siendo las personas del NSE AB quienes suelen apreciarla más. También, respecto a los dispositivos utilizados, los jóvenes consumen más a través de plataformas digitales.

Lo que no se conoce es qué música afroperuana escuchan, es decir, si nos referimos a una difusión de este género, se tendría que averiguar cuáles son los temas, los intérpretes, el medio por el cual se difunde más, la procedencia de esta música, y qué tanto influyen en la construcción de una identidad afroperuana. A la vez, se tendría que averiguar cuáles son las otras influencias musicales que sirven como presupuestos rítmicos para experimentar en la producción de la música dentro de las asociaciones culturales, cómo las interpretan y qué tanto pueden apreciar su innovación musical contrastándola con los temas que solo se difunden por los medios que suelen usar y consumirlo.

4.3. El diseño metodológico de la etnografía digital

Esta inmersión a las asociaciones culturales afroperuanas por las redes sociales es una labor que la etnografía clásica no podría ayudarme a profundizar sobre el conocimiento de estas organizaciones a un nivel de reflexión e interacción *online*, puesto que es una observación más superficial y sin contacto directo con las personas. Sin embargo, haciendo uso de la etnografía digital, basándome en la etnografía virtual y la netnografía, me permiten centrar mejor al objeto de estudio, a elaborar y diseñar técnicas que pueden ser empleadas para el recojo, procesamiento y análisis de la información de estas comunidades virtuales que interactúan en las redes sociales, como *Facebook*.

Para tal caso, Hine (2004) propone la realización una etnografía virtual que no dependa de una interacción directa con el objeto de estudio, es decir, suprimir la noción

de “presencialidad” del investigador en el campo de estudio y reevaluar la producción etnográfica desde la reflexión en base a un solo lugar de trabajo: Internet. Del mismo modo, la netnografía que propone Del Fresno (2011) considera que es una metodología que no se desliga de la etnografía clásica, pero que al ser aplicada en este contexto suele ser un complemento de ésta al tomarse en cuenta al ciberespacio como un nuevo campo de estudio, ampliando también de esta manera su objeto de estudio, es decir, las comunidades *online*. A través de ellas existen nuevas formas de relacionarse y crear vínculos sociales entre grupos limitados de individuos, los cuales permiten conformar una identidad en la que sus miembros se sienten representados.

Por un lado, Hine (2004) considera que el sentido de la experiencia varía de la etnografía clásica por la forma de acceso a estas comunidades virtuales, en las que generalmente se tienen que emplear mecanismos de negociación, realizar observaciones para obtener mayores detalles que no se podrían hacerse de forma presencial, como, por ejemplo, las interacciones entre ellos mismos, y permitiéndome comunicarme con los participantes sin tener una influencia directa en su entorno. Mientras que Del Fresno (2011) considera que el reto para el investigador en este campo consiste en aprender a descifrar ciertos códigos, sean estos textuales, simbólicos o culturales que existan dentro de la comunidad *online*, sin descontextualizar la interrelación que es dada solo en el ciberespacio. La ventaja es que, en un contexto social *online*, el investigador tiene la opción de no participar o interactuar de forma encubierta para dedicarse solo a observar las actividades dentro de la comunidad *online* previo consentimiento otorgado por el administrador de la cuenta. Por último, hay consideraciones que se deben respetar al momento de realizar la investigación debido a que ya no se pueden separar las prácticas sociales que ocurren en un mundo *online* y *offline* en un mismo contexto.

Al respecto, Del Fresno (2011), considera que estas comunidades no tienen forma de delimitarse geográficamente, pero sí se encuentran demarcadas por la existencia de códigos prosociales dentro de un mismo espacio social y con un tiempo delimitado (De Fresno, 2011:30), además, que éstas comunidades suelen caracterizarse por tener una interacción frecuente, reconocerse como una familia, tener una expresividad sincera, ser colaborativos entre sí, mostrar un compromiso mutuo, establecerse de acuerdo a normas, realizar determinados rituales, prácticas y costumbres en común, y el hecho de autoidentificarse como parte del grupo. En esa misma línea, Hine (2004) también explica que, la posibilidad de trabajar con los informantes a través de esta metodología tiene una forma diferente de comprender al sujeto de estudio, es decir que, interactuar con ellos nos permite verificar algunas afirmaciones que son contrastables en su vida *online* y *offline*, en el que el investigador tendría que evitar ser prejuicioso de lo que conoce sobre el informante y comprender lo que éste afirma decir de sí mismo, valorando su autenticidad como parte de una identidad total (Hine, 2004:16).

Entonces, para conocer cómo se produce una interrelación dinámica dentro de la comunidad *online* de cada una de las asociaciones culturales a través de la red social *Facebook*, y poder determinar de igual manera el hecho de que estas instituciones cumplen un rol frente a la construcción de una identidad afroperuana en los jóvenes, tanto

con los miembros de sus respectivas agrupaciones como con los seguidores de sus páginas, es decir, cómo se interrelacionan institucionalmente de forma *offline* y *online* empleando un discurso de la identidad afroperuana cada vez que realizan publicaciones desde sus propias comunidades virtuales. Para ello, se tendrá que emplear un diseño metodológico para recoger determinada información usando instrumentos y técnicas de investigación que la etnografía digital, por medio de la etnografía virtual y la netnografía, me permitan abordarlo adecuadamente, como la observación, la descripción participante, el análisis de redes sociales, las entrevistas semiestructuradas y las historias de vida por medio de video llamadas.

4.4. El análisis etnomusicológico en la música afroperuana

Para este punto de la investigación, nos basaremos en el análisis etnomusicológico que propone Cosamalón & Rojas (2020) para entender e identificar las particularidades sociales y musicales que se encuentran en la producción musical afroperuana que son difundidas por las plataformas digitales. Los autores proponen que se debe considerar cinco ejes principales basándose en lo sonoro, lo lírico, lo visual, lo material y el performance. De este modo, no tiene un orden establecido, sin embargo, cada uno de estos ejes podrán ser utilizados de forma independiente según sea el caso de la producción musical difundida. (Cosamalón & Rojas, 2020:35)

El análisis sobre lo sonoro pondrá en cuestión no solo el significado histórico que debe existir en la música afroperuana, sino que se tendrá que comprender mejor sus códigos simbólicos de trasfondo que hay en su sonido para resaltar los matices que pueda tener, con el fin de poder identificar los cambios y variaciones en la producción musical afroperuana. Por otro lado, el análisis de lo lírico permitirá evidenciar los temas que se toman como tópicos dentro de la música afroperuana, estos pueden representar el trabajo en la hacienda, celebraciones, figuras de la vida cotidiana, etc.

Además, el análisis de lo material insistirá en la identificación de los instrumentos que suelen emplearse en la realización de la música, como los formatos de grabación que fueron empleados para su difusión. De igual forma, se complementa con el análisis de lo visual que ayudará a identificar los códigos y referenciales visuales de las portadas que acompañan al formato en el que fue grabado como parte del diseño artístico, así como las etiquetas de los temas, géneros, intérpretes y otros detalles que suelen pasar desapercibidos, pero que poseen un significado contextual.

El análisis sobre el performance ayudará a identificar los códigos de expresividad en el escenario, sea vista como variaciones o cambios producidos en el tiempo basados en la apariencia y vestimenta que se construyen con el cuerpo, de manera individual o colectiva, para poder representarse, transmitir o reivindicar una imagen de su identidad de acuerdo al contexto de la música que producen y difunden.

Apoyándome en esta metodología, me permite comprender la relación de la música con la identidad afroperuana respecto a los jóvenes de estas asociaciones culturales. Por

ello, se intenta conocer a fondo a cada uno de los integrantes que realizan una práctica musical de forma individual o grupal. Permitiéndome, de esta manera, analizar sus experiencias, perspectivas, oportunidades y dificultades que muchas veces se combinan en actitudes que no son expresados directamente, sino que forman parte de todo un conjunto de comportamientos y pensamientos que se evidencian por su participación dentro de la asociación a la que pertenecen.

Reflexiones finales

Cuando se empezó a realizar esta investigación hubo muchas complicaciones para poder definir al objeto de estudio. En primer lugar, por el hecho de que los miembros de estas asociaciones afroperuanas no son exclusivamente afrodescendientes, pero aun así se identifican con la cultura afroperuana. Este vínculo que se está formando en los jóvenes es producto de la estrecha relación con la música afroperuana que practican en sus asociaciones, siendo esta su principal escena musical, y que la están trasladando a una escena musical virtual a través del uso de la red social *Facebook*. Además, va acorde a su generación y a sus propias capacidades tecnológicas y profesionales, por lo que no solo es una actividad de difundir música, sino que también logran innovar y transformar sus prácticas musicales.

De esta manera, sitúan una nueva forma de construir discursos en base a lo que significa ser afroperuano, dejando atrás ese imaginario que aún se percibe en la sociedad, es decir, que los afrodescendientes solo pueden conformar parte de sus propias expresiones culturales. Aún queda por analizar si la música afroperuana mantiene esa relación discursiva con la diáspora africana o si esta se ha alterado y de qué manera, esto por el hecho de que las influencias musicales que utilizan algunos intérpretes contemporáneos de este género son en base a la salsa, el hip-hop, el rap o la música criolla moderna, particularmente desde el lado de la percusión.

Por ello, menciono la posibilidad de crear una etnomusicología afroperuana en el que se dedique a englobar, sistematizar y analizar los estudios realizados tanto en la música como en la danza. Tendría que promoverse un proyecto cultural que permita hacerles un seguimiento de sus expresiones culturales, hacia dónde están yendo y a qué están apuntando. Esto por el hecho de que se han percibido como una música cristalizada en el tiempo, que no ha cambiado y que ha mantenido con una misma estructura musical, pero que es en su contexto social donde se está demostrando lo contrario. Es mucho más de lo que se podía imaginar, sobre todo dentro de estas asociaciones culturales influenciada por sus mismos integrantes, quienes son los agentes transformadores de esta cultura.

Con la intención de terminar el presente estudio para mi licenciatura, creo que los hallazgos presentados hasta el momento se van a presentar más interrogantes. Ante ello, agradezco a estas a ambas asociaciones culturales por permitirme adentrarme a conocer sus experiencias, aunque haya sido de manera virtual por el contexto en el que vivimos.

Referencias bibliográficas

- Almanza, Fonseca & Castillo (2013). "Redes sociales y jóvenes. Uso de Facebook en la juventud colombiana y española". En *Revista Científica de Educomunicación. Comunicar*, n.40, v.20. 127-135.
- Arias, L. y Neme, A. (2019). "Influencia de las redes sociales en la construcción de la identidad de los estudiantes universitarios". En *Revista Entropía*, v.3, n.5, 195-214.
- Bennett, A. & Peterson, R. (2004). *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*. Vanderbilt University Press. Link: <https://tinyurl.com/y4jofd4p>
- Carranza, A. y Villanueva, J.M. (2019). *Las plataformas Streaming en las preferencias del nuevo consumidor universitario, Universidad Particular Antenor Orrego y Universidad Nacional de Trujillo – 2016*. [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de Trujillo]
- Castells, M. (2001). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Vol. II: El poder de la identidad*. Siglo Veintiuno Editores
- Cosamalón, J. & Rojas, J.C. (2020). ¡Qué cosa tan linda! Una introducción al estudio de la salsa en el Perú. Instituto de Etnomusicología – PUCP.
- Del Fresno. M. (2011). *Netnografía. Investigación, análisis e intervención social online*. Universidad Complutense de Madrid.
- Elías Llanos, F. (2018). "El renacer afroperuano de 1950: discursos sobre la música negra de la costa peruana". En *ORFEU*, V. 3, N. 2. 25-43.
- Elías Llanos, F. (2019). "Música afroperuana, síntesis peruana". En *Félix Casaverde, guitarra negra. Identidad y relaciones de poder en la música de la costa del Perú*. Editorial UPC. 59-93
- Firth, S. (2003). "Música e identidad". En *Cuestiones de la identidad cultural*. Amorrortu Editores. 181-213
- Giddens, A. (1997). *Modernidad e identidad del Yo: el Yo y la sociedad en la época contemporánea*. Ediciones Península.
- Golte, J. & León, D. (2011). "Jóvenes. Huyendo de la coherencia". En *Polifacéticos. Jóvenes limeños del siglo XXI*. IEP. 45-103
- Gonzales, W. (2015). Música escondida. Archivo de los rankings musicales del Perú. 1948-2000.
- Hall, S. (2003). "¿Quién necesita identidad?" En *Cuestiones de la identidad cultural*. Amorrortu Editores. 13-39

- Harris, M. (1996). "Emic, etic y la nueva etnografía". En *El desarrollo de la teoría antropológica. Historia de las teorías de la cultura*. Siglo Veintiuno Editores. 491-523.
- Hine, Ch. (2004) *Etnografía virtual*. Editorial UOC
- Hormigos, J., & Cabello, M. (2008). "La construcción de la identidad juvenil a través de la música". En *Revista Española De Sociología*, n°4. 259-270.
- Instituto de Opinión Pública (2017). *Radiografía social de los gustos musicales en el Perú*. Boletín N° 147. PUCP. 1-25
- León, J.F. (2015). "El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte". En *Música Popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Instituto de Etnomusicología-PUCP. 220-257.
- Mathews, D. (2016). "Inventando tradiciones". En *La ciudad cantada (Lima, Santiago, Buenos Aires)*. CEDET.
- Medrano, J. (2013). "Cajón, identidad, resistencia". En *Presencia y persistencia. Paradigmas culturales de los afrodescendientes*. CEDET. 145-148.
- Mendívil, J. (2015). "Lima es muchas Limas: Primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo veintiuno". En *Música Popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Instituto de Etnomusicología. 17-45.
- Ministerio de Cultura del Perú (2016). Resolución Viceministerial N° 025-2016-VMI-MC que aprueba el Registro de Organizaciones Afroperuanas Representativas Aprobadas. Revisado en <https://poblacionafroperuana.cultura.pe/registro-de-organizaciones-afroperuanas-representativas-roa>. Publicado el 09 de noviembre del 2016.
- Ortiz, N. (2014). "Identidad e influencia social". En *Consumo de moda e identidad* [Tesis de maestría, UNMSM]. 43-84
- Pacheco, M.A. (2019). *Efectos de la música tradicional peruana en componentes de la identidad nacional, emociones y actitudes*. [Tesis de Maestría, PUCP]
- Rocca, L. (2010). *Herencia de esclavos en el Norte del Perú (Cantares, danzas y música)*. CEDET
- Rocca, L. (2015). *Nicomedes Santa Cruz en Zaña y África*. CEDET
- Rodríguez Pastor, H. (2008). "En décimas de Nicomedes Santa Cruz algunos asuntos de la comunidad afroperuana". En *Negritud. Afroperuanos, resistencia y existencia*. CEDET.

- Rohner, F. y Contreras, M. (2020). “La música criolla peruana ‘underground’: entre la localidad y la translocalidad”. En *Revista latinoamericana de estudios de música popular Contrapulso*, v.2, n.2, 35-48.
- Romero, R.R. (2017a). “Música y poder: aristocracia y revolución en la obra de Chabuca Granda”. En *Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural en el Perú*. PUCP-IDE. 255-278.
- Romero, R.R. (2017b). “Hacia una antropología de la música”. En *Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural en el Perú*. PUCP – Instituto de Etnomusicología. 17-63
- Romero, R.R. (2017c). “Música negra e identidad en el Perú: reconstrucción y resurgimiento de las tradiciones musicales Afro-peruanas”. En *Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural en el Perú*. PUCP – Instituto de Etnomusicología. 215-238
- Rozas, E. (2007). “Buscando al ‘otro’: identidad y representación en la música fusión”. En *Bandas Sonoras del Perú*. PUCP - Instituto de Etnomusicología. 13-19
- Vásquez, Ch. (2013). “¿Manyas? Presencia africana en el Perú”. En *Presencia y persistencia. Paradigmas culturales de los afrodescendientes*. CEDET.
- Wortman, A. (2019). "Entre la estandarización y la individualización. Internet, plataformas digitales y gustos musicales de los adolescentes de CABA". En *Revista Hipertextos*, v.7, n.11, 200-225.