*Revista Psicoanálisis Nº 32, Lima 2026*

# MESTIZAJE Y MEMORIA CULTURAL: UNA MIRADA DESDE LA MÚSICA AFROPERUANA CONTEMPORÁNEA

Santiago Joseph*

Siempre he tenido la sensación de que la música es una de las muchas formas que existen para entender la mente, a las personas y, también, al desarrollo cultural. Quienes me conocen saben que, en mi caso, la música con frecuencia viene acompañada de alguna escena, algún relato, algún contexto o algún recuerdo que parece vincularse a ella. Asimismo, muchas veces la música me ha ayudado a pensar en lo inconsciente, en lo que no se puede decir; así como también a acercarme y reflexionar sobre las historias colectivas que atraviesan las personas y sus tradiciones culturales.

La música, para mí, es una forma de comprender aquello que ocurre en las experiencias emocionales, en los vínculos y en las vivencias que compartimos como individuos y como parte de una comunidad. Quizás por eso, con el paso del tiempo, he ido entendiendo que la música y el psicoanálisis no están tan lejos el uno del otro, por el contrario, ambos parecen partir de un mismo lugar: el de escuchar y el de tratar de darle algún sentido a lo que nos ocurre; indivualmente y dentro de un colectivo. Escuchar aquello que aparece en lo evidente y en lo concreto, pero también aquello que se expresa de otra manera, a través de los silencios, los ritmos o las repeticiones. Es así que me atrevo a afirmar que la música es psicoanálisis y el psicoanálisis es música.

Quiero ir profundizando en la idea de que la música puede funcionar como una especie de eje cultural que atraviesa muchas dimensiones de la vida. La encontramos en la religión, en distintas manifestaciones políticas, dentro de otras formas de arte como el cine o el teatro. También está presente en celebraciones colectivas, eventos deportivos e incluso en gestos cotidianos tan íntimos y primarios como arrullar a un bebé. Quizás por eso la música no solo expresa emociones, sino que también guarda algo de la historia y de la memoria de las comunidades que la producen y reproducen.

---

* Analista en formación de la Sociedad Peruana de Psicoanálisis (SPP). Magister en estudios teóricos en Psicoanálisis por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Licenciado en Psicología Clínica por la PUCP.
<santiago.joseph@pucp.pe>

En relatos y prácticas simbólicas como las musicales, no solo se conserva información histórica, sino que también se reorganizan experiencias colectivas que muchas veces resultan difíciles de procesar solo a través de narraciones históricas formales. En ese sentido, los mitos, las canciones, las ceremonias o las narraciones populares pueden entenderse como formas culturales mediante las cuales una comunidad vuelve una y otra vez sobre su propia historia, reinterpretándola, transformándola y transmitiéndola a las generaciones siguientes. Desde esta perspectiva, la cultura no sería un mero conjunto de tradiciones heredadas, sino también un campo donde las sociedades elaboran psíquicamente su historia (Hernández, Lemlij, Millones & Rostworowski, 1996).

Si se piensa la música desde este marco, resulta lógico plantear que ciertas formas musicales constituyen algo más que una simple expresión estética. En muchos casos, la música funciona como un dispositivo cultural donde memorias históricas y experiencias colectivas se encuentran de manera simbólica. La música es, en muchas ocasiones, resultado de encuentros, vínculos y mezclas entre distintas tradiciones. En ese sentido, ciertas expresiones musicales parecen llevar en sí mismas la huella del mestizaje: son el producto de una transformación donde ritmos, lenguajes y vivencias provenientes de distintos mundos culturales se encuentran y producen algo nuevo. La música muta: es mutante.

En *El malestar en la cultura*, Freud (1930) plantea que las sociedades desarrollan diferentes formas simbólicas para tramitar las tensiones, los conflictos y las pérdidas que atraviesa la vida colectiva. Las manifestaciones culturales, entre ellas el arte, los rituales o las tradiciones, pueden entenderse como espacios donde esas experiencias encuentran modos de expresión y elaboración. Desde esta perspectiva, la música también podría pensarse como uno de esos espacios simbólicos. Esta no solo transmite emociones, también transmite cultura en sus diversas formas: códigos, relatos, leyendas, memorias y formas de identidad colectiva, que se van transformando con el tiempo. La música tendrá siempre nuevos interlocutores, así como nuevos modos de ser reproducida, sentida, recibida y entendida.

Desde esta perspectiva, el mestizaje musical podría pensarse como un conjunto de procesos culturales de transformación que se ponen en juego. En el encuentro entre distintos lenguajes musicales no solo se mezclan tradiciones, sino que también se reorganizan memorias históricas e inclusive, experiencias de violencia y formas de resistencia. En ocasiones, el resultado de estos encuentros no es simplemente una mezcla, sino algo que se asemeja más a una mutación cultural.

Para Bion (1962), la mente humana transforma experiencias emocionales crudas, a veces difíciles de simbolizar, en pensamientos, imágenes o narrativas que pueden ser elaboradas. Algo similar podría ocurrir en ciertos procesos culturales: experiencias históricas intensas o traumáticas encuentran nuevas

formas de simbolización en el arte, en los rituales y, por lo tanto, también en la música.

En mi experiencia personal, y haciendo un paréntesis, un género musical que siempre me ha hecho pensar en el tema del mestizaje, por sus sonidos diversos, así como por su cuota de protesta y rebeldía, es el *reggae*. Desde hace muchos años el reggae ha sido muy importante para mí. El *groove*, sus letras y, especialmente, la figura de Bob Marley representan para mí una forma de manifestación y resistencia cultural. El reggae, en ese sentido, parece condensar muchas de las ideas a las que me he venido refiriendo: mestizaje, memoria histórica, elaboración y resistencia. Desde lo musical este género incorpora elementos provenientes de distintas fuentes culturales. Por un lado, mantiene la base rítmica de tradiciones afrocaribeñas anteriores como el *ska* y el *rocksteady*, donde la percusión remite a patrones rítmicos de origen africano. A esta base se suman instrumentos que provienen del mundo musical occidental moderno, como la batería, el bajo eléctrico y la guitarra eléctrica, introducidos a través de la influencia del blues o del rock estadounidense.

El propio Marley encarna esa condición mestiza. Al ser hijo de una mujer jamaiquina negra y de un militar estadounidense blanco, su historia personal refleja un cruce de mundos distintos. En su música, esa mezcla se transforma en un lenguaje que habla de opresión, espiritualidad, libertad y protesta. Escuchar y hacer reggae, también ha sido para mí una forma de acercarme a la música como espacio de fusión y resistencia cultural, permitiéndome comprender mejor a esos otros que viven, piensan y sienten diferente.

En el contexto de un país como el nuestro, distintos géneros conforman el repertorio musical: el festejo, el vals criollo, ciertas formas de la cumbia, entre muchos otros. Todos ellos nacen en contextos sociales específicos, marcados por desigualdades, migraciones internas y experiencias populares. Con el tiempo, estos estilos musicales se desplazan, cambian de espacio, de público y de sentido. La música muta porque la sociedad también lo hace; una implica a la otra. Sin embargo, algo persiste: una forma de expresar el malestar, la nostalgia o la pérdida, como si ciertas emociones no encontraran otro lugar donde habitar fuera del sonido, la melodía y por supuesto la letra, cuando se trata de canciones.

En el Perú uno de esos varios contextos está ligado a la experiencia de las poblaciones africanas esclavizadas y a las distintas formas de resistencia que surgieron frente a ese sistema. Si el mestizaje musical puede observarse en los ritmos y en los sonidos, también se vuelve especialmente visible en los instrumentos que conforman estas tradiciones. La música afroperuana constituye un ejemplo particularmente claro de este proceso, ya que en ella conviven objetos, materiales y técnicas provenientes de distintos contextos culturales que, con el paso del tiempo, terminaron configurando un lenguaje musical propio.

Uno de los instrumentos más representativos de esta tradición es el cajón peruano. Aunque hoy se le reconoce como un símbolo de la música afroperuana, su origen está estrechamente ligado a las condiciones sociales de la esclavitud en la costa del Perú durante el periodo colonial. Diversos estudios históricos sugieren que, ante la prohibición o la dificultad de conservar instrumentos africanos tradicionales, las poblaciones esclavizadas comenzaron a utilizar cajas de madera disponibles en su entorno cotidiano, cajones de transporte utilizados en haciendas o puertos, como superficies de percusión. A través de la experimentación rítmica con estos objetos, se fue desarrollando una técnica particular que con el tiempo dio origen al cajón como instrumento musical propiamente dicho. De este modo, lo que inicialmente fue el producto de una adaptación improvisada terminó convirtiéndose en uno de los instrumentos centrales de la música afroperuana; ahora utilizado y replicado en todo el mundo.

La guitarra, por su parte, representa otro componente fundamental dentro de este mestizaje. Introducida en América por los colonizadores españoles, la guitarra se integró progresivamente a distintos géneros musicales del continente. En el contexto peruano, se volvió especialmente importante dentro de la música criolla y afroperuana, donde su función armónica permitió acompañar y estructurar diversas formas rítmicas. Con el tiempo, los músicos locales desarrollaron estilos de ejecución propios, generando patrones rítmicos y formas de acompañamiento que reflejan procesos de apropiación cultural y reinterpretación musical. Debo confesar que uno de los sonidos que más disfruto oír es el de una buena guitarra criolla. Qué manera de ejecutar y transmitir; qué valioso y hermoso.

Un ejemplo -curioso- de instrumento es la quijada de burro, cuya presencia dentro de la música afroperuana también refleja procesos de creatividad cultural frente a condiciones materiales limitadas. La quijada, que consiste literalmente en el hueso maxilar de un burro o caballo, produce un sonido particular cuando se golpea o se raspa, debido a la vibración de los dientes sueltos en su interior. Este instrumento de percusión genera texturas rítmicas distintivas que se integran de manera orgánica dentro de los conjuntos afroperuanos.

A estos instrumentos se suman otros considerados percusivos, como las palmas y el zapateo, que desempeñan un papel fundamental en muchas interpretaciones afroperuanas. Las palmas no solo marcan el ritmo, sino que también introducen una dimensión corporal y comunitaria en la ejecución musical. En muchas tradiciones afrodescendientes, el cuerpo mismo funciona como instrumento, recordándonos que la música no se produce únicamente a partir de objetos externos, sino también a través del movimiento y la participación colectiva.

Cuando se observa este conjunto instrumental completo, resulta evidente que la música afroperuana no surge de una única tradición cultural, sino de un complejo proceso de encuentros históricos. Instrumentos de origen africano,

europeo y locales conviven dentro de un mismo espacio, generando formas musicales que reflejan la historia social del país. En este sentido, cada instrumento puede pensarse como portador de una historia particular: la guitarra remite al mundo colonial europeo, el cajón a las condiciones de esclavitud y adaptación cultural, la quijada a la creatividad popular frente a los recursos disponibles. ¿Qué más mutante que esto?

Este conjunto de instrumentos puede entenderse como un archivo material de la historia cultural. En ellos se condensan procesos de desplazamiento, adaptación y mestizaje que han marcado profundamente la formación de las tradiciones musicales en el Perú. Una de ellas la conformaron las comunidades de cimarrones: grupos de personas esclavizadas que lograban escapar y organizar espacios de vida relativamente autónomos. Estas comunidades no solo representaron una forma de resistencia política y social, sino también espacios donde ciertas prácticas culturales, entre ellas la música, se preservaron, transformaron y transmitieron de generación en generación.

Dentro de la tradición musical afroperuana, una de las representaciones que parece condensar muchas de estas historias y en la que me gustaría ahondar es el panalivio. La palabra misma me resulta particularmente interesante de pensar y siempre ha llamado poderosamente mi atención, pues suscita muchas emociones. Históricamente, el panalivio se asocia al periodo colonial y a la experiencia de la población afrodescendiente sometida al trabajo forzado en haciendas y plantaciones, especialmente en la costa central del Perú. Se trata de un canto lento y profundamente expresivo que, según distintos estudios sobre la música afroperuana, estuvo ligado a experiencias de dolor, pérdida y resistencia durante el período de la esclavitud.

A diferencia de otras expresiones más rítmicas o asociadas a lo festivo, se caracteriza por su lentitud, su contención y por cierto carácter introspectivo. En ese sentido, el panalivio permite pensar la música no solo como forma estética o auditiva, sino como una forma de inscripción histórica y afectiva. Como señalaba José María Arguedas, en el Perú la música no acompaña la vida social desde afuera, sino que expresa conflictos históricos allí donde otros lenguajes resultan insuficientes (Arguedas, 1975).

Tal vez por eso el panalivio puede pensarse como una especie de canto de duelo. No necesariamente en el sentido de una pérdida individual, sino más bien como una forma musical que parece contener un duelo histórico y colectivo. Desde esta perspectiva, el panalivio podría pensarse como una forma cultural en la que ese duelo histórico encuentra una expresión simbólica. Sin embargo, ese duelo no aparece únicamente como lamento. En el panalivio, el dolor parece encontrar una forma particular de expresión que permite que esa memoria continúe circulando dentro de la cultura. Esto es lo maravilloso del mestizaje.

Las letras refuerzan esta lógica. Suelen ser breves, directas y centradas en el cansancio, el dolor corporal o, como bien dice su nombre, la falta de alivio. El gran Nicomedes Santa Cruz subraya que, en la poesía oral afroperuana, muchas composiciones no buscan narrar acontecimientos, sino condensar experiencias colectivas persistentes (Santa Cruz, 1982). Versos como: *"Ay, panalivio, dame alivio al corazón"* o *"Trabajando noche y día, panalivio no me da"*. No remiten a una escena específica, sino a un estado afectivo sostenido. El alivio aparece como demanda reiterada, pero nunca como promesa cumplida. El propio término "panalivio" señala esa condición que parece perpetua: no hay descanso pleno, solo lo suficiente para continuar.

Desde una perspectiva histórica y cultural, el panalivio puede entenderse como una forma sonora producida en condiciones de extrema desigualdad, donde la elaboración simbólica de la experiencia se ve limitada. Feldman propone pensar estas melodías como archivos afectivos, en los que el pasado no se organiza como relato lineal, sino como insistencia sonora que reaparece en el presente (Feldman, 2006). La historia no se explica: persiste. Desde Freud, el panalivio puede pensarse como una forma cultural de repetición. En *Recordar, repetir y reelaborar* (1914) Freud describe cómo aquello que no logra elaborarse retorna no como recuerdo claro, sino como afecto persistente. El panalivio no remite a una escena específica; evoca un estado: cansancio, pena, sometimiento. Y ese estado vuelve una y otra vez, en la música, en la voz, en el cuerpo que canta.

Por su parte, Max Hernández (1993) analiza cómo las experiencias históricas de mestizaje, conflicto y desplazamiento cultural pueden dejar huellas profundas en la memoria colectiva. Él sugiere que el mestizaje no es únicamente una mezcla cultural, sino también una experiencia psíquica marcada por tensiones, nostalgias y procesos de elaboración simbólica. Desde esta perspectiva, muchas manifestaciones culturales pueden entenderse como espacios donde las sociedades intentan pensar y transformar su propia historia. En ese sentido, ciertas expresiones músicales nacidas en contextos de encuentro y conflicto cultural, como las tradiciones afroperuanas, podrían pensarse también como formas simbólicas donde esas memorias históricas continúan elaborándose y transmitiéndose. Este es, ciertamente, un territorio de mezclas.

Hace algunos años tuve la dicha de conocer a Chebo Ballumbrosio. Escuché por primera vez esa voz rasposa y potente, pero con una calidez indescriptible; voz que describe y representa a la historia afroperuana. Chebo es música, Chebo es afroperuanidad y tengo el orgullo de llamarlo colega y considerarlo un buen amigo, a quien quiero mucho.

Chebo pertenece a la conocida familia Ballumbrosio, una familia profundamente vinculada al desarrollo y preservación de la música afroperuana en el Perú. La tradición musical que vive en esta familia proviene de Chincha, una

región donde la presencia afroperuana ha sido históricamente muy significativa y donde muchas de estas expresiones musicales han logrado mantenerse vivas a través de generaciones.

Entre tantas propuestas artísticas, Chebo nos regala su música y una banda llamada *Cimarrones*. El grupo está liderado por Daniel Flores y el ya mencionado Chebo Ballumbrosio. Este proyecto musical recoge justamente esa tradición histórica —que da nombre a la banda—, pero al mismo tiempo la transforma. Eso es Cimarrones.

Si bien la música afroperuana se caracteriza por la presencia de instrumentos tradicionales como el cajón, las congas, la quijada de burro o las palmas, en contextos musicales más recientes estos elementos han comenzado a dialogar con instrumentos provenientes de otros géneros musicales contemporáneos como el rock o el reggae, entre otros. En proyectos como el grupo Cimarrones, esta interacción se vuelve particularmente visible. Junto a los instrumentos tradicionales aparecen la batería, la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico y secciones de viento —en algunos temas—. Cimarrones es representante de lo mutante. Se trata de mestizaje puro y duro, que es reflejo de un bagaje histórico que convive con la actualidad.

La presencia de la batería, por ejemplo, introduce una dimensión rítmica diferente. Mientras que el cajón afroperuano, o el uso de las congas, trabajan con acentos específicos que provienen de géneros tradicionales como el festejo o el landó, la batería permite ampliar el espectro rítmico mediante el uso del bombo o los platillos. En lugar de reemplazar la percusión afroperuana, la batería funciona como un complemento que expande sus posibilidades.

Algo similar ocurre con la guitarra eléctrica y el bajo eléctrico. Mientras que la guitarra criolla ha sido históricamente un instrumento central dentro de la música peruana, la guitarra eléctrica introduce nuevos recursos. A través del uso de amplificación, distorsión o efectos, la guitarra eléctrica puede generar capas armónicas que transforman el paisaje de la música afroperuana contemporánea. En el caso de Cimarrones, este instrumento no rompe con la tradición, sino que se integra dentro de ella como una extensión de las posibilidades musicales que ya existían en la guitarra acústica. Muchas veces esta guitarra hace las veces de la voz y lidera la melodía general de las canciones de los Cimarrones.

La incorporación de instrumentos de viento como trompetas, saxofones o trombones, añade otra dimensión importante dentro de este proceso de transformación musical. Los vientos permiten desarrollar líneas melódicas que dialogan con la voz y con la percusión, generando momentos de tensión y respuesta. En muchos casos, estos arreglos evocan influencias provenientes del jazz o de la música caribeña, ampliando aún más el campo de referencias musicales presentes en las interpretaciones de esta banda.

Al escucharlos, resulta evidente que la propuesta sonora de Cimarrones no se limita a reproducir una tradición musical heredada, sino que busca reinterpretarla dentro de un contexto contemporáneo. La música aparece así como un espacio donde las tradiciones culturales continúan transformándose a través del encuentro con nuevos lenguajes musicales.

Las canciones interpretadas por Cimarrones suelen articular temas profundamente vinculados a la memoria afroperuana, la identidad cultural y la experiencia histórica de las comunidades afrodescendientes del Perú. En muchas de sus composiciones aparecen referencias a la vida cotidiana en la costa peruana, a la experiencia del trabajo, a la historia de la esclavitud o a las formas de resistencia cultural que han permitido la preservación de estas tradiciones.

La letra suele utilizar un lenguaje cercano a la tradición oral afroperuana, donde las frases cortas, las repeticiones rítmicas y las imágenes concretas permiten transmitir emociones y escenas de la vida colectiva. Este tipo de escritura lírica recuerda las tradiciones de la poesía oral afroperuana documentadas por el ya referido Nicomedes Santa Cruz, donde el canto funciona como un espacio de memoria cultural.

En algunas de sus canciones, la letra evoca directamente la historia de las comunidades afrodescendientes de la costa peruana. La música aparece entonces como un espacio donde se recuerda el pasado sin necesariamente narrarlo de manera explícita. Las referencias a la tierra, al trabajo, al movimiento del cuerpo o al ritmo colectivo parecen evocar escenas de vida que forman parte de la memoria histórica de estas comunidades. En otras canciones, la temática gira en torno a la celebración, la comunidad y el movimiento corporal. También tienen, por supuesto, su propia interpretación del ya mencionado panalivio.

Entre las canciones que más disfruto de los Cimarrones están "Sere Oye", "La Placita" y, claro que sí, "Panalivio", con versos como los siguientes:

*"Libre como el viento"*
*"Porque nacimos libres"*
*"Desde los cerros"*
*"Por qué lloran mis hijos allá en Etiopía por qué llora mi padre de noche y de día"*
*"Acá no tenemos nada, me llaman el negro. Nosotros somos los cimarrones, por fin"*
*"En el nombre de María, del pecado original"*
*"Panalivio mi alivio"*

Desde una perspectiva cultural más amplia, estas canciones pueden entenderse como formas de transmisión de memoria histórica. Aunque muchas veces no mencionen directamente acontecimientos específicos, las emociones y los ritmos que aparecen en ellas continúan transmitiendo aspectos fundamentales de la experiencia afroperuana que, además, siguen ocurriendo.

Escuchar a Cimarrones es presenciar una nueva etapa de ese proceso de mestizaje musical del que venimos hablando. Podría decirse que se trata de una especie de "fusión de la fusión": una música que nace de tradiciones ya mestizas y que continúa transformándose en el presente.

Podemos concluir que el mestizaje musical es un proceso vivo. No es únicamente una mezcla ocurrida en el pasado, sino una transformación constante que sigue produciendo nuevas formas culturales. La música, en ese sentido, no solo mezcla tradiciones: también transforma historias, nos ayuda a re-conocerlas y entenderlas. Y es quizás, en esa capacidad de transformación tanto psíquica como cultural, donde el mestizaje encuentra una de sus expresiones más profundas.

*La música es, felizmente, mutante.*

**Referencias**

Arguedas, J. M. (1975). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Siglo Veintiuno.

Bion, W. R. (1962). *Aprendiendo de la experiencia.* Paidós.

Feldman, H. (2006). *Black rhythms of Peru: Reviving African musical heritage in the Black Pacific*. Wesleyan University Press.

Freud, S. (1914). Recordar, repetir y reelaborar. En *Obras completas*. Amorrortu.

Freud, S. (1930). El malestar en la cultura. En *Obras completas.* Amorrortu.

Hernández, M. (1993). *Memoria del bien perdido*. Instituto de Estudios Peruanos (IEP).

Hernández, M., Lemlij, M., Millones, L., & Rostworowski, M. (1996). *Entre el mito y la historia: psicoanálisis y pasado andino*. SIDEA.

Santa Cruz, N. (1982). *La décima en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos (IEP)

**Resumen**

Este ensayo explora la relación entre música, memoria cultural y mestizaje a partir de una lectura que articula perspectivas del psicoanálisis y de la historia cultural. Se propone que la música puede entenderse como un espacio simbólico donde las sociedades elaboran experiencias colectivas, tensiones históricas y procesos de transformación cultural. A partir de referencias a Freud y Bion, el texto sugiere que las expresiones musicales funcionan como formas culturales capaces de transformar experiencias emocionales intensas en representaciones compartidas. En este marco, se analizan distintos ejemplos de mestizaje musical, incluyendo el *reggae* y la música afroperuana. Se examinan particularmente los instrumentos y géneros que conforman esta tradición, como el cajón, la guitarra criolla, la quijada de burro y el panalivio, entendidos como portadores de memoria histórica. Finalmente, el ensayo aborda el trabajo del grupo Cimarrones como una reinterpretación contemporánea de estas tradiciones, mostrando cómo el mestizaje musical continúa desarrollándose como un proceso cultural vivo.

**Palabras clave:** cultura, fusión, memoria, música

**Abstract**

This essay explores the relationship between music, cultural memory, and mestizaje through a perspective that brings together psychoanalysis and cultural history. It proposes that music can be understood as a symbolic space in which societies elaborate collective experiences, historical tensions, and processes of cultural transformation. Drawing on ideas from Freud and Bion, the text suggests that musical expressions function as cultural forms capable of transforming intense emotional experiences into shared representations. Within this framework, the essay examines examples of musical hybridity, including reggae and Afro-Peruvian music. Particular attention is given to the instruments and genres that shape this tradition, such as the cajón, the criollo guitar, the donkey jawbone, and the panalivio, understood as carriers of historical memory. Finally, the essay analyzes the work of the band Cimarrones as a contemporary reinterpretation of these traditions, showing how musical mestizaje continues to evolve as a living cultural process.

**Key words:** culture, fusion, memory, music