

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**Identificación de elementos rítmicos y tímbricos de procedencia abakuá
en la producción discográfica *Son de los diablos* (1974) de la Asociación
Cultural Perú Negro**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN
MUSICOLOGÍA**

AUTOR

Laureano Arturo Rigol Sera

ASESOR

Gérard Jean Philippe Borrás

Diciembre, 2020

Resumen

La presente investigación nace motivada por la ausencia de un estudio relacionado con la influencia abakuá en las primeras producciones discográficas de la Asociación Cultural Perú Negro. En este sentido, el trabajo analiza los principales componentes rítmicos del tema “Juan de Mata”, incluido en *Son de los diablos*, producción discográfica del año 1974 de la Asociación Cultural Perú Negro, con el objetivo de identificar los elementos característicos de la cultura afrocubana abakuá presentes en dicho tema. El resultado de la investigación se sustenta en una exhaustiva búsqueda bibliográfica y el acceso a fuentes primarias, como grabaciones discográficas y entrevistas personales a músicos relacionados directamente con el tema. El texto presenta un acercamiento a la cultura abakuá: sus orígenes, características fundamentales, rituales e instrumentos. Incluye, además, una mirada cronológica sobre la consolidación de la música afroperuana, con especial atención en la agrupación Perú Negro. El análisis de fragmentos musicales desde el punto de vista rítmico, estructural, interpretativo, tímbrico y organológico permite evidenciar la presencia abakuá en la producción mencionada.

Palabras clave: abakuá, afrocubano, afroperuano, Perú Negro, ritmo afrocubano, ritmo afroperuano

Dedicatoria

*A Marisel, Adrian y Mikella, mi tropa incondicional, el motor que me inspira a conquistar sueños. A Vivi, mi hermanita ausente durante tanto tiempo, pero que, cuando más la necesité, ahí estuvo...
¡Gracias! A mis profesores y compañeros de la maestría por convertir estos años en inolvidables. A mi asesor Gérard, qué placer tan grande compartir con semejante profesional y mejor persona.
¡Lino y Goyo, un saludo hasta el cielo, gracias por enseñarme a comprender que detrás de cada tambor hay más que un simple ritmo!*

Índice

Introducción	1
Estado del arte.....	5
La sociedad abakuá dentro de la cultura cubana y la internacionalización de la música de la isla durante la primera mitad del siglo XX.	13
1.1 Orígenes y características de la cultura abakuá.....	13
1.1.1 Principales instrumentos y bases rítmicas abakuá.....	15
1.2 De la isla para el mundo.....	20
La presencia abakuá en la cultura afroperuana	25
2.1 Antecedentes	25
2.1.1 Lo abakuá en Perú	30
2.2 Perú Negro	32
2.2.1 Discografía.	37
Resultados de la aplicación de los métodos e instrumentos.....	40
3.1 Información general	40
3.1.1 Estructura y conformación instrumental.....	41
3.2 Análisis musical.	43
3.2.1 Interpretación y agógica.	53
3.2.2 Sección de solos instrumentales	54
Conclusiones.....	59
Bibliografía	61
Discografía.....	68
Anexos	69
Anexo A	69
Anexo B.....	70

Anexo C.....	71
Anexo D	72
Anexo E.....	73
Anexo F.....	74
Anexo G	75
Anexo H	76
Anexo I.....	78
Anexo J.....	81
Anexo K	82
Anexo L.....	83

Figuras

Figura 1. Ejemplo de la melodía resultante de los golpes abiertos en los tres tambores (versión Habana).....	16
Figura 2. Clave abakuá.....	16
Figura 3. Erikundi	17
Figura 4. Ejemplo de patrón rítmico del abakuá ejecutado en La Habana	18
Figura 5. Ejemplo de patrón rítmico del abakuá ejecutado en Matanzas.....	18
Figura 6. Cencerro. “Samba malató”	31
Figura 7. Leyenda	40
Figura 8. Esquema musical de “Ritmos negros”	42
Figura 9. Esquema musical de “Juan de Mata”	43
Figura 10. Bongó	44
Figura 11. Bongó	44
Figura 12. Biankomé.....	45
Figura 13. Obí-apá	45

Figura 14. Cencerro	46
Figura 15. Cencerro 2	46
Figura 16. Cencerro	47
Figura 17. Clave de son	47
Figura 18. Clave de rumba.....	48
Figura 19. Clave abakuá	48
Figura 20. Quinto	48
Figura 21. Quinto.....	49
Figura 22. Cuchí-yeremá	49
Figura 23. Tumbadora 2.....	50
Figura 24. Bonkó enchemiyá	50
Figura 25. Cajón.....	51
Figura 26. Quijada	51
Figura 27. Erikundi	52
Figura 28. Quijada	52
Figura 29. Motivo rítmico.....	54
Figura 30. Variación ekón.....	54
Figura 31. Solo quinto. “Ritmos negros”.....	55
Figura 32. Solo cajón	55
Figura 33. Solo cajón	55
Figura 34. Solo quinto.....	55
Figura 35. Solo quinto. “Ritmos negros”	56
Figura 36. Quinto. “Ritmos negros”	56
Figura 37. Cajón “Juan de Mata”.....	57
Figura 38. Quinto. “Juan de Mata”	57

Figura 39. Quinto. “Juan de Mata”	57
Figura 40. Territorio del reino de Calabar, África	70
Figura 41. Diablito (1880). Pintura de Víctor Patricio Landaluze. (Óleo sobre tela; 35 x 27 cm)	71
Figura 42. Tambor ekue o ekué (Museo Nacional de la Música, La Habana, Cuba)	72
Figura 43. Eribó Sése Moguimban. Dibujo de un manuscrito abakuá. Foto: I. Miller.....	73
Figura 44. Conjunto de tambores biankomeko	74
Figura 45. Erikundi	74
Figura 46. Ekón.....	74
Figura 47. Guillermo “el Niño” Regueira (1900-1971).....	75
Figura 48. Integrantes de Perú Negro con Chabuca Granda (Argentina, 1969)	81
Figura 49. Carátula del disco Gran Premio del Festival Hispanoamericano de la Danza y la Canción (1973).....	82
Figura 50. Carátula del disco Son de los diablos (1974).	83

Introducción

La presente investigación está relacionada con la búsqueda de elementos afrocubanos de procedencia abakuá en la producción discográfica *Son de los diablos* (1974) de la Asociación Cultural Perú Negro. El enfoque del trabajo es cualitativo de tipo descriptivo, es decir, busca especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis. Esta clase de estudios “son útiles para mostrar con precisión los ángulos o dimensiones de un fenómeno, suceso, comunidad, contexto o situación” (Hernández Sampieri et al., 2010, p. 80).

Desde finales de la década de los cincuenta, la producción artística de los afrodescendientes se comienza a convertir en una realidad muy visible en el Perú, particularmente en Lima. Proyectos como La Cuadrilla Morena de Pancho Fierro, del Dr. José “Pepe” Durand; Cumanana, y Teatro y Danzas Negras del Perú, de los hermanos Nicomedes y Victoria Santa Cruz; y la agrupación Perú Negro, liderada por Ronaldo Campos, son muestra de ello.

En el ámbito musical, la visibilidad y construcción de una identidad afro implicó búsquedas estéticas de todo tipo; en ese campo, la influencia afrocubana fue significativa. Desde décadas anteriores circulaban en el país grupos y artistas cubanos que habían marcado el paisaje sonoro peruano. No es de extrañar que, en el disco *Canto negro* (1968), de Nicomedes Santa Cruz y su conjunto Cumanana, aparecieran temas con referencias a ritmos provenientes del folclore afrocubano, específicamente relacionados con las culturas yoruba y abakuá¹.

¹Los temas referidos son los siguientes: tema 1: “Ritmos negros” (toque abakuá); tema 4: “Congo libre” (toque chachalokafun); tema 6: “El café” (toque a Obatalá); y tema 7: “La noche” (toque arará).

Esta última cultura, en comparación con otras de origen afrocubano, ha mantenido un marcado hermetismo en relación con su ritual, ritmos, cantos y bailes; incluso, ha pasado muy poco las fronteras de la isla. Entonces, ¿a qué obedece el hecho de que Santa Cruz la incluya en su disco? ¿Es producto de influencias? Si este fuera el caso, ¿cómo se produjeron? ¿Es posible identificarlas en otras producciones discográficas?

Después de una revisión acuciosa de la producción musical de grupos relacionados con el movimiento afro, nos pareció de mucho interés la propuesta artística de la Asociación Cultural Perú Negro. Si bien en su primer disco, *Gran Premio del Festival Hispanoamericano de la Danza y la Canción* (1973), hay una referencia a la temática abakuá, manifestada en la letra del tema “Canción para ekué”² (ver anexo A), en su segunda producción, *Son de los diablos* (1974), se pueden identificar más claramente elementos sonoros propios de la cultura abakuá en uno de sus temas. Sin embargo, no se ha encontrado un análisis que esté enfocado en identificar y caracterizar esos elementos.

Debido a la falta de estudios sobre la influencia abakuá en la producción *Son de los diablos*, se ha elegido este asunto como problema de investigación. La pregunta de investigación que guía el proceso es la siguiente: ¿se pueden identificar elementos rítmicos y tímbricos de origen abakuá en *Son de los diablos* de la Asociación Cultural Perú Negro? El objetivo del trabajo consiste en identificar los elementos rítmicos y tímbricos de origen abakuá en la producción discográfica *Son de los diablos*, realizada por Perú Negro en el año 1974. Para lograr dicho objetivo, se realizó una búsqueda bibliográfica que incluye textos dedicados a la temática afroperuana y afrocubana, así como al contexto en que se desarrollan ambas culturas desde diferentes perspectivas (musical, sociológica y antropológica). Otros métodos utilizados han sido la transcripción y el análisis musical, además de entrevistas a percusionistas involucrados con el tema de investigación.

² *Ekue* o *ekué* es el tambor sagrado utilizado en el ritual abakuá. Su particular sonido se produce mediante la fricción de la mano al frotar una varilla de madera que se apoya sobre el parche del instrumento.

Como percusionista cubano, durante mi formación musical, tuve la oportunidad de recibir clases de dos grandes maestros estrechamente relacionados con la temática abakuá: el musicólogo Lino Neira (1951-2019), pionero en las investigaciones sobre los instrumentos del ensamble propio de esta cultura, y Gregorio “el Goyo” Hernández (1936-2012), cantante, percusionista, bailarín, fundador del Conjunto Folclórico Nacional de Cuba y reconocido miembro de la sociedad abakuá. Ambos, desde sus diferentes perspectivas, inculcaron en mí el interés, respeto y la admiración hacia las manifestaciones culturales afrocubanas, lo que propició la incorporación de las bases rítmicas que las definen en mi práctica *performativa*. Al venir a radicar a Perú, tuve la posibilidad de entrar en contacto con músicos y agrupaciones dedicadas a cultivar el arte afroperuano, lo que permitió que pudiera reconocer los fuertes nexos existentes entre la práctica percusiva de ambos países.

La estructura de la investigación incluye, en primer lugar, el estado del arte, en que se analizan los antecedentes del tema. Luego, siguen tres capítulos. El primero proporciona datos que ayudan a entender la cultura abakuá, su historia, sus principales rituales, los instrumentos utilizados en sus ceremonias, las características rítmicas de su música y su impacto en la conformación de la cultura cubana; además, se detalla el impacto que tuvieron los géneros de la música popular cubana desde las primeras décadas del siglo XX tanto a nivel internacional como en el Perú. El capítulo dos ofrece un acercamiento a la presencia abakuá en la cultura peruana, con una mirada especial a Perú Negro. El tercer capítulo presenta los resultados de la aplicación de los métodos e instrumentos utilizados. Así, incluye el análisis musical del tema escogido: forma, instrumentos utilizados, bases rítmicas principales y características de las improvisaciones rítmicas. Además, y dada la relevancia que tiene para el desarrollo de esta investigación, dicho tema se contrastó con la canción “Ritmos negros”, grabada años antes en la producción *Canto negro* (1968) de Nicomedes Santa Cruz, en la que aparece intencionalmente declarada la base abakuá. Esto le da una

especial significación porque se convierte en la primera experiencia registrada fonográficamente en el Perú en que se incluyen elementos propios de esta cultura. Los datos recogidos a partir del análisis y del contraste permitirán responder de forma objetiva la pregunta de investigación mencionada. Finalmente, cierra la investigación una sección con las principales conclusiones a las que se ha llegado.

Esta investigación pretende generar un aporte a los estudios musicológicos sobre la presencia afrocubana abuaaká, específicamente en la segunda producción discográfica de Perú Negro.



Estado del arte

La música peruana es el resultado de influencias de diferentes procedencias. La relacionada con el legado cultural de la diáspora africana como resultado de la trata esclavista ha motivado en las últimas décadas el interés por parte de investigadores, artistas y público en general.

Hasta la primera parte del siglo XX, los estudios en relación con este tema fueron escasos. Sin embargo, la segunda parte del siglo trajo una nueva visión sobre el arte y la herencia africana. Un amplio movimiento intelectual vio en estas manifestaciones culturales un espacio poco investigado, lo que propició a la academia a renovar su mirada sobre “ciertos periodos del acontecer humano de una nación” (Rohner, 2013, p. 138). Estos estudios han ido aportando conocimientos y otras lecturas sobre un sector de la población peruana que había sido marginado.

Se considera al historiador Fernando Romero Pintado (1905-1996) el pionero en las investigaciones sobre el tema. Sus trabajos, iniciados en la década de los cuarenta, se han convertido en un aporte significativo para futuros proyectos. Mediante artículos, ensayos, conferencias y libros, expone con profundidad la problemática sociológica y cultural de la población negra del Perú. Publicaciones como *El negro en el Perú y su transculturización lingüística* (1987), *Quimba, fa, malambo, ñeque: afronegrismos en el Perú* (1988), *Safari africano y compraventa de esclavos para el Perú* (1994) y *El aporte de los afrodescendientes a la identidad nacional* (2019) incluyen una vasta recopilación de sus principales trabajos de investigación.

A finales de la década de los cincuenta, José “Pepe” Durand (1925-1990), intelectual con una extensa y reconocida carrera académica, aprovechando su pasión y profundo conocimiento de la historia, se dio a la tarea de reconstruir, mediante un proyecto de

memoria³, un grupo de danzas y manifestaciones musicales, algunas casi olvidadas, con el propósito de llevarlas al escenario.

Sin duda, la figura de Nicomedes Santa Cruz (1925-1992) cobró especial relevancia al convertirse en la primera voz afroperuana en dar una lectura diferente sobre una historia que le restó importancia al papel jugado por la diáspora negra en la conformación de nuestra identidad. Con un discurso político basado en la crítica a una sociedad que históricamente marginó a la cultura de procedencia africana, su incansable labor se reflejó en la publicación de artículos, libros, discos, obras de teatro, y programas de radio y televisión. Además, se involucró en la docencia y participó como conferencista, tanto en el Perú como en el extranjero, abordando tanto temas históricos, culturales y religiosos, como la poesía y las tradiciones orales de la comunidad afrodescendiente. Dentro de su extensa obra encontramos títulos como *Décimas* (1959), *Canto a mi Perú* (1966) o *Ritmos negros del Perú* (1971); asimismo, posee una discografía abundante, entre cuyas producciones destacan *Gente Morena* (1957), *Cumanana* (1964) o *Canto negro* (1968), entre otras. En ese sentido, “entre los intelectuales afrodescendientes . . . ninguno supera en importancia a Nicomedes Santa Cruz Gamarra (1925-1992)” (Aguirre, 2013, p. 139).

En 1971, Emilio Harth-Terré publicó *Presencia del negro en el virreinato del Perú*. Hacia finales de la década, Rosa “Chalena” Vásquez realizó un estudio, a partir de investigaciones de campo, históricas y sociológicas, de las tradiciones afroperuanas que se practican en la ciudad de El Carmen y otras zonas de la región de Cañete y Chincha, al sur de Lima, con significativa presencia de población afrodescendiente. El trabajo, titulado *La práctica musical de la población negra en el Perú*, recibió en Cuba el Premio de Musicología Casa de las Américas en 1982, año en que fue publicado.

En 1981, William D. Tompkins, musicólogo canadiense, presentó la tesis *The Musical Traditions of the Blacks of Coastal Perú*. En ella, a partir de una larga y exhaustiva

³En 1956, funda el grupo La Cuadrilla Morena de Pancho Fierro.

investigación etnomusicológica, recogió y plasmó la historia de la música afroperuana representada en sus cantos, danzas y géneros musicales. En el 2011, el texto fue traducido al español, de forma que se convirtió en un libro de referencia obligada para el estudio de esta cultura. En su prólogo, Chalena Vásquez afirma: “Además de ser un documento histórico en sí mismo, [la información que aparece] permite una revalorización de nuestro propio pasado, de sus gestores y protagonistas, así como abre caminos hacia nuevas investigaciones históricas y etnohistóricas” (Tompkins, 2011, p. 14).

En la misma década aparecieron trabajos que abordaron los elementos de la cultura afroperuana en diferentes momentos históricos. En 1983, y con el fin de analizar la producción musical costeña y andina en la ciudad de Lima, José Antonio Lloréns publica el libro *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Cinco años más tarde, Juan Carlos Estenssoro publicó un breve análisis, al que tituló “Música y comportamiento festivo de la población negra en Lima colonial”; con dicho título, busca referir a dichos dos aspectos fundamentales de la cultura afroperuana.

La década de los noventa representó un incremento en el número de investigaciones. Desde una perspectiva histórica y sociológica, encontramos *Agentes de su propia libertad: los esclavos de Lima y la desintegración de la esclavitud, 1821-1854* (1993), de Carlos Aguirre, y “Origen de la cultura afroperuana” (1995), de Luis Miguel Glave. Desde el punto de vista musicológico, sobresalen los textos “Black Music and Identity in Perú: Reconstruction and Revival of Afro-Peruvian Musical Traditions” (1994), de Raúl Renato Romero⁴; y *El que no tiene de inga, tiene de mandinga: Negotiating Tradition and Ethnicity in Peruvian Criollo Popular Music* (1997), de Javier León.

Lo africano en la cultura criolla (2000) de Carlos Aguirre abre un milenio caracterizado por la aparición de nuevas investigaciones y la publicación de algunas ya existentes que

⁴El artículo, publicado en R. R. Romero (2017), fue traducido al español como “Música negra e identidad en el Perú: reconstrucción y resurgimiento de las tradiciones musicales afro-peruanas”.

habían estado circulando sólo en el ámbito académico. La etnomusicóloga estadounidense Heidi Feldman, en *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana* (2009), mediante un pertinente trabajo de campo, una sólida mirada a investigaciones anteriores y entrevistas realizadas a destacados protagonistas, describe cómo el proceso del renacimiento afroperuano⁵ trajo como resultado la reinvención, con la mirada puesta en el Atlántico negro, de determinados elementos culturales que terminaron siendo asumidos por una diáspora negra que buscaba su validación. En el libro, considerado materia fundamental para el estudio sobre estos temas, “[Feldman] logra hacer una revisión bastante interesante y puntual sobre cómo estos movimientos musicales han permitido a la población afroperuana crear una suerte de identidad colectiva” (Rohner, 2013, p. 141).

La última década está caracterizada por investigaciones que abordan la problemática afroperuana desde diferentes ángulos. Así, encontramos artículos como “Nicomedes Santa Cruz: la formación de un intelectual público afroperuano” (2013) de Carlos Aguirre o “Literatura afro en el Perú. Nicomedes Santa Cruz y la esquividad del canon” (2014) de Fred Rohner. Por su parte, Javier León, en “El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte” (2015), analiza el festejo y el landó, géneros sobre los que ha gravitado el proceso de popularización y aceptación de la cultura afro en nuestro país. Trabajos con un marcado énfasis en lo histórico y sociológico, como *El amargo camino de la caña dulce. Lo africano en el Perú* (2014), de Susana Baca, cantante y compositora, et al., y *La presencia afrodescendiente en el Perú: siglos XVI-XX* (2015), de Maribel Arrelucea y Jesús Cosamalón, van a la par de investigaciones etnomusicológicas como el libro *Instrumentos musicales de la diáspora africana y museología* (2012), en el que Luis Rocca Torres, Evelyn Figueroa y Sonia Arteaga nos presentan un serio y exhaustivo estudio sobre la riqueza instrumental traída por los africanos, la transformación que sufrieron los instrumentos

⁵ Dicho proceso, iniciado en la segunda parte de la década de los cincuenta, estuvo centrado en la reivindicación étnica y cultural de la diáspora negra peruana.

en estas tierras y la importancia de su preservación. Del mismo Rocca Torres encontramos *Bartola Sancho Dávila, bailarina de malambo* (2018); en el texto, el autor realiza una acuciosa investigación historiográfica sobre este importante y olvidado personaje. Por otro lado, diversas publicaciones han brindado espacio a nuevas investigaciones. Así, han salido a la luz “La otra historia de la música en el Perú. Cuatro estudios recientes sobre música popular de la costa central peruana” (2013), de Fred Rohner; *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (2015), editado por el musicólogo Raúl R. Romero; y *Todas las músicas: diversidad sonora y cultural en el Perú* (2017), de autoría del propio Romero. Desde el ángulo de la investigación universitaria, nuevas tesis de grado, como la de Manuel Barrós, *La trayectoria artística de Perú Negro: la historia, el teatro y lo afroperuano en su período fundacional (1969-1975)* (2016) o *Caitro Soto: “De canto, baile y cadenas”*. *Testimonio y cultura afroperuana* (2017), de Milagros Carazas, son algunos ejemplos del incremento y de la variedad de investigaciones aparecidas en los últimos años.

En sentido general, muchas de ellas han analizado la cultura afroperuana desde una perspectiva histórica, sociológica y, en menor medida, musicológica. El análisis de las influencias que ha recibido esta cultura desde el punto de vista musical todavía es insuficiente, especialmente en lo relacionado con la influencia afrocubana.

En el caso de Cuba, una nueva mirada a lo afrocubano se comienza a dar desde las primeras décadas del siglo XX. En ese momento, un movimiento artístico llamado *afrocubanismo* sale al rescate y revalorización de una cultura hasta ese momento marginada. De esta forma, la constituye en símbolo de identificación de lo cubano, tanto dentro como fuera de la isla.

En este proceso destacan Fernando Ortiz (1881-1969) y Alejo Carpentier (1904-1980). Ambos pensadores “volcaron la mirada a las expresiones sonoras populares y tradicionales para hacerlas ‘emblemáticas’ de la nación y representar un pasado como ideal de esta y

proyectarlo como modelo político futuro, inspirando . . . políticas culturales concretas” (Mendívil, 2016, p. 94).

La figura de Ortiz, con una obra investigativa que dada su importancia ha sido declarada Patrimonio Cultural de la Nación, resulta de extrema relevancia. El concepto de transculturación⁶, considerado uno de sus grandes aportes, resultó clave en la elaboración de una teoría antropológica latinoamericana.

Desde 1906 comenzó, con su libro *Los negros brujos*, una infatigable labor investigativa sobre la temática afrocubana. Su amplio y diverso catálogo incluye títulos que demuestran las diferentes perspectivas con las que estudió el fenómeno. *De la música afrocubana: un estímulo para su estudio* (1934), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), *La africanía de la música folklórica de Cuba* (1950), *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (1951), *Los instrumentos de la música afrocubana* (1952) y *Los negros curros* (1986) son algunos de los más relevantes. El crítico y ensayista cubano José Antonio Portuondo afirma: “Ortiz inauguró una nueva vertiente en la historia del pensamiento cubano y latinoamericano, a decir los estudios de la cultura americana a través de los métodos de la ciencia social” (Portuondo, 1990, p. 11).

Por su parte, el renombrado escritor y novelista Alejo Carpentier también plasmó en su obra la enorme significación de lo afrocubano en la conformación de la *cubanía* en títulos como *Ecue-Yamba-O* (1933), *La música en Cuba* (1946) y *Ese músico que llevo dentro* (1987). Muchos de sus artículos, ensayos y críticas musicales son reconocidos internacionalmente por sus aportes musicológicos y su demostrada objetividad, lo que lo ha convertido en un reconocido musicólogo y uno de los más importantes folcloristas cubanos de todos los tiempos.

⁶El fenómeno de transculturación ocurre cuando un grupo social recibe y adopta las formas culturales que provienen de otro grupo.

Lydia Cabrera (1899-1991), etnóloga e investigadora cubana, dedicó toda su vida a la investigación de lo afrocubano y el rescate de sus principales rituales y creencias. En sus trabajos, logró recoger los más importantes fundamentos antropológicos, religiosos y culturales del legado afrocubano. *El monte* (1954), el primero de sus textos que trascendió, hoy se ha convertido en un clásico de la literatura cubana. En *La sociedad secreta Abakuá narrada por viejos adeptos* (1959), nos presentó una completa y detallada investigación sobre una temática poco estudiada hasta ese momento, por lo que se constituyó en un libro de lectura obligada para entender esta cultura y sus particularidades, además de abrir nuevas líneas investigativas sobre un tema al que vuelve en siguientes publicaciones, como *Anaforuana: ritual y símbolos de la iniciación en la sociedad secreta Abakuá* (1975), *La lengua sagrada de los ñañigos* (1988), entre otros.

Diversas razones históricas, políticas y sociales desembocaron en la llegada al poder en 1959 de Fidel Castro, quien lideró un proceso revolucionario que, en 1961, es declarado socialista por el mismo Castro. La implementación de nuevas políticas culturales trajo consigo la creación de una serie de instituciones que, apoyadas por el naciente Gobierno, se dieron a la tarea de impulsar la preservación de la cultura nacional. Producto de estas políticas, a partir de la década de los sesenta, la problemática abakuá generó una amplia línea investigativa con reconocidos autores y diferentes perspectivas: histórica, lingüística, musical y de identidad cultural. Una muestra de los trabajos que trataron dicha temática aparecidos en libros, artículos, seminarios, ensayos y conferencias son “Para iniciarse en la sociedad Abakuá” (1961), de Alberto Díaz; *Música folklórica cubana* (1964), de Argeliers León; y “El lenguaje Abakuá” (1967), de Pedro Deschamps Chappeaux.

Los setenta trajeron los trabajos de Serafín “Tato” Quiñones, uno de los investigadores más importantes en relación con esta temática. Títulos como “Los cabildos de nación y el surgimiento de las primeras potencias abakuá” (1976) y *Ecorie abakuá* (1994) se convirtieron

en sus principales aportes. En la década de los ochenta, Enrique Sosa publicó *Los ñañigos* (1982) y *El carabalí* (1984), y Lino Neira comenzó sus investigaciones sobre los tambores y su rítmica, cuyo fruto se vio en 1991 con el trabajo *Cómo suena un tambor abakuá*. En 1990, Argeliers León presentó el artículo “Para leer las firmas Abakuá” y, en 1995, Jesús Guanche publicó “Los signos cubanos de los ritos abakuá”.

El nuevo siglo trajo consigo a un grupo de jóvenes investigadores que han dado continuidad al interés por el tema. Dentro de ellos, destaca Ramón Torres con *La sociedad abakuá y su influencia en el arte*, del 2011, y *Abakuá. (De)codificación de un símbolo*, cuya primera edición es del 2015.

Se evidencia, por el amplio volumen de textos mencionados, el interés que ha despertado la cultura abakuá en los investigadores de la isla, quienes reconocen en ella los valiosos e incalculables aportes legados al folclore y la cultura cubana. Sin embargo, su impacto fuera de las fronteras de la isla no ha recibido la misma atención⁷.

⁷ La etnomusicóloga Isabella de Aranzadi ha desarrollado en España una completa investigación sobre la presencia de ñañigos, deportados de Cuba entre 1862 y 1897, en la isla de Bioko-Guinea Ecuatorial (anteriormente conocida como Fernando Poo). También son reconocidas las investigaciones sobre el tema del historiador norteamericano Ivor Miller, recogidas en su publicación *Voice of the Leopard: African Secret Societies and Cuba* (2009).

Capítulo 1

La sociedad abakuá dentro de la cultura cubana y la internacionalización de la música de la isla durante la primera mitad del siglo XX

1.1 Orígenes y características de la cultura abakuá

Para una apreciación más profunda de la presencia abakuá en la cultura afroperuana, el presente capítulo ofrece, desde el punto de vista histórico y musicológico, una caracterización de esta cultura, así como su impacto en la conformación de la cubanía.

La presencia de esclavos africanos en Cuba se registra desde el siglo XVI. A finales del siglo XIX alcanzan un número significativamente alto. Esta masa estaba integrada por múltiples grupos étnicos que se identificaron genéricamente con diferentes denominaciones; entre dichas denominaciones, destacaron las de arará, congo, gangá, lucumí, mandinga y carabalí. Esta última designaba a los esclavos llegados del territorio comprendido desde la margen este del río Níger, al sur de Nigeria, hasta el viejo Calabar (ver anexo B). Al igual que las otras etnias africanas, los carabalíes fundaron en Cuba sus cabildos, que fueron sociedades de ayuda, socorro mutuo y protección entre los hombres y mujeres de una misma etnia o nación. En ellos dieron continuidad a las prácticas religiosas originarias de África: bailes, música, lenguaje y otras expresiones culturales.

Las principales referencias relacionadas al culto abakuá datan de 1836. Este se caracterizó por ser “una agrupación religioso-mutualista, masculina, inicialmente solo para hombres negros, luego abierta a mestizos, chinos y hasta blancos; de franca oriundez africana, pero recontextualizada en el Caribe” (Torres, 2018, p. 5).

La primera sociedad secreta, fundada en el pueblo habanero de Regla, recibió el nombre de Efik Buton; esta agrupó en sus filas inicialmente no solo a hombres de un mismo origen étnico sino también, en muchos casos, a aquellos relacionados laboralmente con actividades

propias de la vida portuaria, una característica mantenida durante la primera mitad del siglo XX. La composición y mezcla racial de sus practicantes, muchos provenientes de sectores populares en barrios cercanos al puerto, su condición de sociedad secreta y una compleja organización jerárquica son solo algunos de los elementos que generaron que la sociedad cubana se formara una imagen distorsionada de los miembros de Efik Buton.

Tanto la sociedad Efik Buton como todas las que funcionaron posteriormente en Cuba parecieran seguir como modelo a la Sociedad Secreta de Ékpé, fundada en África. Su creación parte de una leyenda⁸ con muchas versiones. Independientemente de las variaciones, su organización jerárquica se basa en los aspectos en común de la leyenda.

La destacada investigadora cubana Lidia Cabrera afirma que, aparte de un número ilimitado de iniciados, “cada potencia⁹ o grupo se compone de trece a veinticinco “Plazas” o dignidades, individuos que . . . desempeñan los cargos de su gobierno, asumen la jefatura con sus asistentes y ejecutan los ritos” (1975, p. 140). El máximo cargo lo ocupa Iyamba, acompañado por Nasakó, Isué, Ekueñón, Embákara y Mokongo, entre otras jerarquías.

Desde su fundación, las sociedades abakuá han procurado mantener vivos sus inconfundibles rasgos con celosa fidelidad. Como muestra de un significativo proceso sincrético, toman elementos del catolicismo y representan a Abasí, su dios, con un crucifijo, además de utilizar imágenes católicas en sus templos (Alvarado, 2016). El culto a los antepasados y una escritura basada en la elaboración de signos o trazos mágicos constituyen, junto a sus celebraciones, una parte fundamental del ritual. Las más importantes de estas celebraciones reciben el nombre de *plantes*. Con un carácter ritual-festivo, son llevados a

⁸ Si bien varía según quién la cuente, a grandes rasgos la leyenda consiste en la historia de la princesa Sikán, hija del rey del pueblo efor, quien se acerca al río en busca de agua. Cuando regresaba a la aldea, escucha un rugido, por lo que arroja la güira que traía sobre su cabeza. Esto provoca la muerte del pez Tanze, voz de la deidad suprema Abasí y portador del misterio (Uyo). Su padre le ordena guardar el secreto, pero, contraviniendo la orden, se lo cuenta a Mokongo, su esposo, hijo del rey de la tribu efí. Como castigo, Sikán fue sacrificada y con su piel se cubrió el primer tambor ekue.

⁹ Las sociedades abakuá surgieron por apadrinamiento sucesivo de una hermandad a otra. Se nombraron así mismas juegos, potencias, naciones, partidos o tierras (Neira, 2011).

cabo por diferentes motivos, entre los que destacan la consagración de un nuevo ekue, la ceremonia de iniciación, la muerte de algún miembro, la exaltación de un practicante distinguido, la fundación de nuevas agrupaciones, entre otras.

Estos rituales, que suceden en dos escenarios diferentes, por momentos se desarrollan de forma simultánea. Uno de ellos, de carácter sagrado y litúrgico, sucede a puerta cerrada en el interior del *fambá*¹⁰, donde los principales jerarcas ejecutan un complejo y hermético ritual, caracterizado por una exclusiva teatralidad y dramaturgia. El otro corresponde a una ceremonia externa de carácter festivo en la que participan los fieles (*obonekues*) y sus invitados, incluidos mujeres y niños.

La aparición del diablito o *íreme*¹¹, ente sobrenatural que representa en la ceremonia el alma de un antepasado y comprueba si todo se está realizando correctamente o no, es parte fundamental del ritual (ver anexo C). Estos “espíritus” danzantes, que vienen de la tradición africana, bailan siguiendo el ritmo de la percusión; sus gestos y coreografías son una forma de expresión al no poder comunicarse con palabras.

1.1.1 Principales instrumentos y bases rítmicas abakuá

Desde el punto de vista instrumental, los abakuá utilizan dos tipos de ensambles percusivos. Para la parte ceremonial litúrgica, usan tambores que tienen un carácter simbólico. Destacan dos: el ekue o ekué, tambor que con su peculiar sonido nos representa la “voz” del misterio abakuá (ver anexo D), y el sese, eribó, seseribó o senseribó, tambor que constituye la pieza más venerada del altar y de las procesiones (ver anexo E).

Para las ceremonias externas y públicas, utilizan el conjunto instrumental *biankomeko*, el cual acompaña al cantante, o *moruá yuansa*. Este está conformado por siete elementos: un

¹⁰ El *fambá* es un cuarto sagrado destinado al secreto.

¹¹ Quienes representan a los íremes visten su *akanaguán* o *mokondó* (traje rústico tradicional), su *itán musón* (capuchón con el sombrero), sus *ekaniká* (cencerros en cintura y tobillos), el *itón* (palo de madera) en una mano y en la otra el *ifán* (rama vegetal). Los tres íremes más importantes son Nkóboro, Eribangandó y Nkanila (Castellanos & Castellanos, 1992).

tambor mayor (*bonkó-enchemiyá*); tres tambores menores (*nkomos*), llamados (de mayor a menor) *obí-apá*, *cuchí-yeremá* y *biankomé*; un cencerro (*ekón*), dos palos percutientes (*itones*) y unas sonajas (*erikundi*). Todos estos instrumentos tienen su propia función y forma de ejecución (ver anexo F).

Los tres tambores pequeños se sostienen bajo el brazo (tambores axilares) y desarrollan una polirritmia acompañante. Una de las manos ejecuta los principales golpes mientras la otra genera patrones acompañantes de menor volumen sonoro.

Figura 1

Ejemplo de la melodía resultante de los golpes abiertos en los tres tambores (versión Habana)



En el tambor *bonkó-enchemiyá*, se improvisa con ambas manos. Este puede ser ejecutado de pie, colgado del cuello o, mientras se está sentado, colocado entre las piernas. Por su parte, el *ekón* se sostiene con la mano y se golpea con un palo; así, se ejecuta la clave, base rítmica sobre la que se arma toda la polirritmia musical.

Figura 2

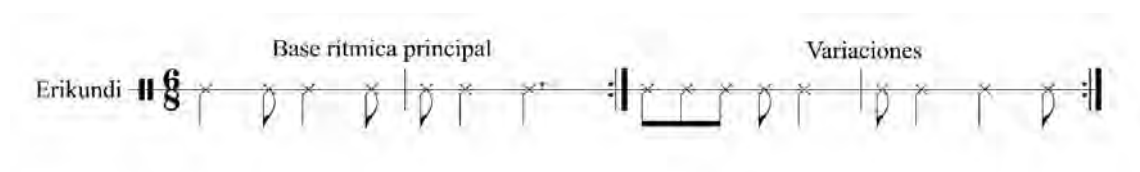
Clave abakuá



Los itones generalmente golpean el cuerpo del tambor bonkó-enchemiyá y en ocasiones el piso. Las erikundi, por su parte, se sacuden para generar el sonido. Ambos instrumentos producen una base rítmica sostenida con algunas variaciones.

Figura 3

Erikundi



El repertorio musical, ejecutado bajo circunstancias y fines diferentes, está integrado por un mismo tipo de música conformada por los recitativos sacromágicos y cantos de toques o marchas rituales (Neira, 2011). Este repertorio está conformado por las marchas *efí* y *efó*, diferenciadas rítmicamente por el tempo, más lento o rápido, según sea el caso, o por las letras de sus cantos. Son bases caracterizadas por un mismo tipo de polirritmia acompañante y solos de tambor. Las marchas desarrolladas en la ciudad de La Habana y las de Matanzas adoptaron patrones rítmicos con pequeñas diferencias¹².

¹²Las diferencias están dadas principalmente en los tambores biankomé y cuchí-yeremá.

Figura 4

Ejemplo de patrón rítmico del abakuá ejecutado en La Habana

Figure 4 displays a musical score for five instruments in 6/8 time. The instruments and their respective rhythmic patterns are:

- Ekón:** A melodic line with eighth and quarter notes.
- Biankomé 1:** A complex rhythmic pattern featuring eighth notes, quarter notes, and rests, with accents and 'x' marks indicating specific sounds.
- Cuchi-Yeremá 2:** A rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Obi-Apá 3:** A rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Erikundi:** A rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Figura 5

Ejemplo de patrón rítmico del abakuá ejecutado en Matanzas

Figure 5 displays a musical score for five instruments in 6/8 time. The instruments and their respective rhythmic patterns are:

- Cowbell:** A melodic line with eighth and quarter notes.
- Conga Drums 1:** A rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Conga Drums 2:** A rhythmic pattern of eighth notes with accents and 'x' marks.
- Conga Drums 3:** A rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Shakers:** A rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Esta tradición cultural-religiosa se mantiene vital y activa, y cuenta con miles de practicantes en la isla. Desde su nacimiento, los abakuá han desafiado, de una u otra manera,

una sociedad que históricamente, dada su marginalidad, los ha excluido y satanizado. Muchos suponían que “los ñañigos hacían sacrificios humanos y, como prueba de coraje para ser admitidos en las cofradías, los novicios debían matar a las primeras personas que se encontrasen en el camino” (Leymarie, 2005, p. 15).

Las huellas de la cultura abakuá las encontramos en géneros musicales emblemáticos como el son. Uno de sus máximos referentes, Ignacio Piñeiro¹³ (1888 -1969), aparte de haber sido practicante abakuá, incluyó en los arreglos musicales del Sexteto Nacional, agrupación que dirigía, elementos rítmicos y melódicos, así como palabras y expresiones características, propios de esta cultura. También lo hicieron figuras de la talla de Benny Moré, Miguelito Valdés o María Teresa Vera, y agrupaciones como el Sexteto Habanero.

La rumba cubana, en especial el guaguancó y la tradicional comparsa, se estructuran sobre bases sonoras que toman de los patrones rítmicos provenientes del conjunto biankomeko abakuá muchos de sus ritmos. Desde el punto de vista coreográfico, tanto el guaguancó como la columbia reciben la influencia de los movimientos desarrollados por el íreme.

Algunos términos abakuá se han mantenido presentes en el lenguaje oral cotidiano de los cubanos. Así encontramos, por ejemplo, palabras como asere¹⁴, monina¹⁵, paripé¹⁶, nagüe¹⁷, entre muchas otras.

Estas influencias, también manifestadas en la literatura, la danza, el teatro, las artes plásticas y el cine, corroboran los incontables aportes de esta cultura. Por ello, es reconocida como pieza fundamental en la conformación de la cubanía.

¹³ Ignacio Piñeiro, músico cubano fundador de la orquesta Septeto Nacional, es considerado uno de los más importantes exponentes del son cubano y sus variantes.

¹⁴ Asere o acere es un cubanismo que significa amigo, socio o hermano.

¹⁵ Se suele usar en Cuba para decir hermano.

¹⁶ Amago implica pretender hacer algo o mostrar algo que no se hace ni se tiene.

¹⁷ Nagüe significa amigo o socio.

1.2 De la isla para el mundo

Desde comienzos de la década de los treinta, la música popular cubana, apoyada por la industria del disco, irrumpió con fuerza a nivel mundial. Como comenta Eli (2007), “los géneros de Cuba, ‘cargados de tropicalismo’, lograron ser vendidos y difundidos como productos genuinos” (p. 54).

En Cuba, el género de la rumba, con su riqueza sonora y rítmica, se colocó “en la cima del más amplio segmento de consumo de la música grabada en el país” (Reyes, 2015, p. 34), pero fue el son cubano, convertido desde finales de la década de los veinte en la esencia de la expresión nacional (Moore, 1997), el referente principal de la música cubana. Su difusión en los principales escenarios de Europa y América así lo demuestra. El destacado intelectual cubano Alejo Carpentier precisa: “Gracias al son, la percusión afrocubana, confinada en barracones y cuarterías de barrio, reveló sus maravillosos recursos expresivos alcanzando una categoría de valor universal” (Carpentier, 1987, p. 407).

Esta percusión es representada en las agrupaciones soneras inicialmente por maracas, claves, cencerro, bongó y güiro. En la década de los cuarenta, se ve potenciada por las tumbadoras, que, junto a los movimientos rítmico-melódicos¹⁸ ejecutados por el tres cubano¹⁹, el contrabajo, la trompeta y posteriormente el piano, terminan conformando una sonoridad característica que influye directamente, de una u otra manera, en el resto de los géneros musicales que representan a la isla.

Como resultado directo del gran número de ventas discográficas, agrupaciones y músicos de la isla ganan popularidad. Gracias a ello, llevan a los principales escenarios, tanto europeos como americanos, instrumentos, ritmos, bailes y un amplio repertorio, en el que ocupa un lugar destacado la temática afrocubana. Dentro de este grupo de artistas destacan, entre otros, Antonio María Romeu, Xavier Cugat²⁰, Miguelito Valdés, Rita Montaner, María

¹⁸ A estos movimientos rítmico-melódicos se les conoce como tumbao.

¹⁹ El tres cubano es una guitarra de tres pares de cuerdas.

²⁰ Aunque nacido en España, la familia Cugat emigró a Cuba cuando Xavier contaba con cinco años.

Teresa Vera, Moisés Simons, Ernesto Lecuona, Eliseo Grenet, el Trío Matamoros, el Septeto Habanero y el Septeto Nacional.

La difusión de esta música estuvo apoyada no solo por la industria del disco, sino también por la radio, espectáculos de teatro y producciones cinematográficas, sobre todo mexicanas. De esta forma, la presencia de músicos cubanos desde comienzos de los años cuarenta permitió que sus arreglos y modos de interpretación fueran escuchados y vistos en todo el continente americano (González, 2010).

En esta época, los hermanos López (Orestes e Israel), con su popular danzón “Mambo”²¹, interpretado por la orquesta Arcaño y sus Maravillas²², abrieron un nuevo universo de posibilidades rítmicas y sonoras que culminó representado en géneros como el chachachá y el mambo. Por su parte, Arsenio Rodríguez²³ realizó cambios en el formato instrumental sonero, los cuales dieron lugar a la aparición del *conjunto*, un tipo de agrupación que marcará pautas en la posterior difusión de la música cubana.

Otro hito importante en este proceso, resultado de una perfecta combinación de conceptos jazzísticos²⁴ con los géneros procedentes de Cuba, es la aparición, a finales de la década de los cuarenta, del jazz afrocubano. En este, sobresalen las figuras de Frank Grillo, más conocido como Machito, y Mario Bauza.

El éxito y la popularidad vienen acompañados de giras de conciertos. La ciudad de Lima se convirtió en un destino casi obligado para artistas y agrupaciones cubanas. Reconocidos cantantes como Esther Borja o Ignacio Villa (conocido como Bola de Nieve), y agrupaciones como la Lecuona Cuban Boys y el popular Trío Matamoros²⁵, con su repertorio de sonos,

²¹ Este danzón fue llamado danzón de nuevo ritmo, debido a que se produjeron cambios significativos en relación con el danzón tradicional. Entre ellos, se encuentran un mayor virtuosismo de los solos de flauta, cambio de rítmica en el timbal, introducción de la tumbadora en el set percusivo, entre otros.

²² Esta agrupación de tipo charanga fue dirigida por el flautista Antonio Arcaño.

²³ Rodríguez, también conocido como el Ciego Maravilloso, fue un destacado ejecutante del tres cubano y compositor.

²⁴ Los conceptos provenientes del jazz fueron representados en lo armónico, lo tímbrico y lo orquestal.

²⁵ El Trío Matamoros estuvo integrado por Miguel Matamoros, Siro Rodríguez y Rafael Cueto.

boleros, guarachas y otros géneros de la música popular, son algunos referentes de la música cubana que entre los años treinta y cuarenta pasan por la ciudad.

En los cincuenta, el mambo, representado en la figura de Dámaso Pérez Prado, y el chachachá se apoderan de Lima. Así, ambos se hacen presentes tanto en las fiestas populares como en los exclusivos bailes de salón: “Para el verano de 1951, Lima respiraba mambo en cada esquina . . . En febrero, época de carnavales, solo se bailó este ritmo en la ciudad” (García, 2019). En la misma década, llegó Benny Moré, el Bárbaro del Ritmo, quien generó una enorme expectativa e impacto con sus presentaciones. El periodista Guido Monteverde narraba: “Realmente es un bárbaro cuando canta, cuando actúa, cuando improvisa y en general todo el tiempo que está en escena. El público se queda tan admirado que lo ovaciona a la mitad de las canciones” (Gómez, 2018).

El 27 de julio de 1957 llegó a Perú la Sonora Matancera. Como se cuenta en Montero (2005), “¡y la Sonora llegó! . . . Modosos y con su peculiar locuela Rogelio Martínez y sus muchachos, muy piltres, se les ve en los ajetreos en la Aduana. El viejo aeropuerto de Limatambo parece un loquerío”. La agrupación vino precedida de un nivel muy alto de aceptación popular, y sus presentaciones, entre las que sobresalió la realizada en la tradicional Plaza de Acho, aumentaron su popularidad. En ese sentido, es de destacar su influencia en el posterior desarrollo de la música tropicalailable del país.

Integrando una de las agrupaciones cubanas que visitaron Perú, en el año 1946 llegó el polifacético artista Guillermo “el Niño” Regueira (ver anexo G). Nacido en La Habana, desde temprana edad entró en contacto con la religión y la cultura afrocubana. Su paso por el conjunto Estrellas Negras, dirigido por Benny Bustillo²⁶, lo llevó a emprender, inicialmente como bailarín folclórico, una gira artística por Sudamérica. El propio Bustillo lo convocó como percusionista para su nuevo proyecto, la orquesta Habana Cubans, con la que llegó a

²⁶Benito Bustillo Romay, Benny, fue un trompetista cubano, quien formó parte del conjunto de Arsenio Rodríguez. Murió en Bogotá, Colombia.

Lima. Una vez allí, decidió establecerse en la ciudad, donde entró en contacto con músicos y bailarines, con los cuales intercambió experiencias y conocimientos sobre una cultura afrocubana que para ellos era distante y exótica.

En este nuevo espacio, compartió nuevas técnicas para la ejecución de instrumentos como tumbadoras y bongós, canciones y bases rítmicas con intrincadas polirritmias, relacionadas con las prácticas percusivas de las religiones afrocubanas. Su importancia se aprecia en un comentario de Rony Campos²⁷: “Yo crecí en Perú Negro. Lo aprendí todo ahí y te puedo decir que el Niño . . . fue de mucha influencia en el aspecto rítmico del grupo” (comunicación personal, 20 de agosto, 2020), (ver anexo H). De igual forma, tanto Feldman (2009) como otros autores (León, 2015; Rocca et al., 2012; R. Santa Cruz, 2004; Tompkins, 2011) lo señalan como una figura relevante en este proceso. M. Nicasio también resalta su trascendencia:

Ronaldo [Campos] iba a buscar a mi papá. Era difícil sacarle alguna información al “viejo”. Entonces, Ronaldo lo empilaba y así le enseñaba los cantos a Lucila y a Caitro. Al propio Ronaldo le pasaba algunos golpes para hacer en la tumbadora y el cajón; también, cómo debía tocar el bongó y la coreografía para los bailarines” (comunicación personal, 7 de junio, 2020), (ver anexo I).

Esta transmisión de conocimientos desarrollada durante años, así como su participación en diferentes producciones discográficas, convierten al Niño en un referente en cuanto a la influencia afrocubana dentro de la conformación sonora de la música afroperuana. Sin embargo, sus enseñanzas suelen relacionarse exclusivamente con determinados ritmos y cantos provenientes de la cultura yoruba²⁸, y dejan de lado otros significativos aportes que,

²⁷ Rony Campos, hijo menor de Ronaldo Campos, es percusionista, bailarín y director actual de Perú Negro.

²⁸ Destacan en este caso la adaptación del ritmo de chachalokafun, tomado del ensamble de tambores Batá y que se mantiene vigente en el repertorio de Perú Negro y otras agrupaciones afroperuanas. También se referencia el

como veremos a continuación, han jugado un papel fundamental en el armado de conceptos rítmicos y sonoros de la música afro en el Perú.



canto y la base rítmica de Elegua, santo del panteón yoruba. La canción “Eribo maka maka”, popularizada posteriormente por los Hermanos Santa Cruz, no se asocia necesariamente con la cultura abakuá.

Capítulo 2

La presencia abakuá en la cultura afroperuana

2.1 Antecedentes

La llegada de los europeos a América y el consiguiente proceso de conquista trajo consigo, ante la necesidad de mano de obra, una considerable presencia africana. Así, “millones de esclavizados de diversos orígenes étnicos fueron trasladados a distintos territorios del Nuevo Mundo para producir azúcar, tabaco, café y otros cultivos, así como para trabajos en minas, tinajas, haciendas y casonas” (Rocca et al., 2012, p. 11).

Perú, cuya mano de obra esclava se concentró fundamentalmente en la costa y en algunas zonas de los Andes dedicadas a la minería, llegó a estar entre las colonias con mayor cantidad de esclavos negros en el Nuevo Mundo (Uya, 1989). En información aparecida en un ejemplar del *Mercurio Peruano* de 1791 se señalaba que “las castas principales de los negros que nos sirven son 10: terranovas, lucumíes, mandingas, cambundas, carabalíes, cangaes, chalas, huarochiríes, congos y mucangas” (Vásquez, 1982, p. 19).

De los primeros siglos no existen suficientes referencias sobre la práctica musical de la población negra. Sin embargo, sabemos que gradualmente fue insertándose en el círculo musical europeo sin dejar de practicar sus propias danzas y música en la privacidad de las cofradías (Tompkins, 2011).

A mediados del siglo XIX, con la abolición de la esclavitud, los esclavos libres, de forma progresiva, se fueron adaptando a la cultura dominante criolla con el fin de integrarse a la ciudadanía nacional. Este proceso “fue complejo por sus características legales y sociales, estuvo atravesado por tensiones, violencia y marginaciones que no son las mismas a lo largo del tiempo” (Arrelucea & Cosamalón, 2015, p. 59). Como consecuencia, muchas de las principales manifestaciones artísticas llegadas del continente negro se fueron perdiendo de

forma progresiva. Además, aspectos muy puntuales de la cultura española habían sido asimilados por una población negra que “se había mezclado culturalmente con otras razas de las clases bajas hasta el punto de que su principal medio de expresión musical fueron los bailes y canciones criollas, los que también brindaban la suficiente libertad de interpretación como para satisfacer la estética negra” (Tompkins, 2011, p. 50).

A inicios del siglo XX, cuando una élite intelectual criolla comenzó a diseñar modelos mestizos de identidad nacional bajo los cuales escribir la historia oficial de la república, no se reconocía la herencia africana, solo la incaica y la hispánica (Valdiviezo Arista, 2018). La imagen social del negro como un ser inferior facilitó su continua exclusión, por lo que la temática afroperuana se mantuvo al margen de los discursos políticos. En ese sentido, “el negro había pasado a ocupar un lugar cómodamente marginado para las élites” (Rohner, 2013, p. 67).

En estas primeras décadas del siglo XX, géneros asociados al arte negro, como la zamacueca, el panalivio, el ingá, el agua e' nieve, el zapateo, el alcatraz, el festejo y la representación del son de los diablos, fueron desapareciendo progresivamente. Las viejas formas musicales afroperuanas eran preservadas solamente por unas cuantas familias de músicos negros (Tompkins, 2011). En algunos barrios limeños como Malambo, con altas concentraciones de población negra, se lograron mantener vivas algunas de estas expresiones musicales. Sin embargo “no superaron la difusión étnicamente restringida y no llegaron a ser integradas a la vertiente criolla” (Lloréns, 1983, p. 30).

Nuevos acontecimientos sociales, políticos y económicos desembocaron en el segundo mandato de Augusto B. Leguía en 1919. Este nuevo periodo, conocido como el Oncenio, vino asociado con un sentimiento de renovación y regeneración, el cual se reflejó en la famosa expresión de “Patria Nueva”, acuñada por Leguía en medio de un fervor popular impresionante (Borras, 2011). Leguía implementó un ambicioso plan de gobierno en el que se

indicaba que la cohesión social y cultural resultaba determinante para el logro del progreso económico y la modernización. Por ello, en este momento, “algunas prácticas culturales de los afrodescendientes comienzan a considerarse parte constitutiva de la nación” (Arrelucea & Cosamalón, 2015, p. 157). Así, la procesión del Señor de los Milagros vio potenciada su popularidad y el concurso de marinera limeña, en la que destacó la bailarina afrodescendiente Bartola Sancho Dávila²⁹, se volvió uno de los principales atractivos en la renovada fiesta de La Pampa de Amancaes. Tanto la procesión como el baile de marinera son el fruto de la mezcla de las tradiciones españolas, amerindias y africanas. La influencia de esta última fue minimizada por los grupos de poder, cuyas estrategias consistieron en acusar las danzas y las celebraciones africanas de indecentes y paganas.

La segunda parte del siglo trajo una nueva visión sobre el arte y la herencia africana con nuevos estudios que aportaron conocimientos y otras lecturas sobre un sector de la población peruana que, como hemos visto, había sido marginado. Con una cultura negra sostenida solo por algunas iniciativas, como el conjunto Ricardo Palma de Samuel Márquez o un pequeño grupo de familias practicantes, a mediados del siglo XX diferentes personalidades, desde distintas miradas, se interesaron por su rescate y reconstrucción. Destaca el Dr. José “Pepe” Durand con un proyecto centrado en llevar el folclore afroperuano al escenario. Tomando el nombre del popular acuarelista mulato del siglo XIX, fundó La Cuadrilla Morena de Pancho Fierro, la cual debutó el 7 de junio de 1956 en el Teatro Municipal de Lima. Para conformar el elenco, Durand convocó como su principal consultor a Porfirio Vásquez³⁰; juntos seleccionaron músicos y bailarines con conocimiento de la esencia de la música y el baile afroperuano, muchos de ellos provenientes de las zonas rurales de la costa norte y sur. La inclusión en sus espectáculos de instrumentos como la cajita y la quijada, la reposición

²⁹ Bartola Sancho Dávila, considerada la mejor bailarina de marinera de todos los tiempos, nació en el barrio de Malambo en 1882 y falleció en 1967 (Rocca, 2018).

³⁰ Carlos Porfirio Vásquez Aparicio (1902-1971), llamado el Patriarca de la Música Negra, fue un guitarrista, cantante, bailarín y decimista peruano.

escénica de un género como el tradicional son de los diablos, una profunda investigación etnográfica para recolectar y escenificar la música y los bailes negros en desuso, entre otros aportes, hicieron de Pancho Fierro el proyecto que abrió una nueva etapa para el arte negro, que implicó un renacimiento del interés hacia este por parte de los espectadores criollos (Feldman, 2009). En 1957, la compañía cambió de nombre a Ritmos Negros del Perú. Posteriormente, algunos problemas internos y una gira de conciertos a Chile que no llegó a tener el éxito esperado desembocaron en su desintegración (Tompkins, 2011).

En 1958, Nicomedes Santa Cruz, junto a un grupo de artistas que habían participado en el proyecto Pancho Fierro, fundó Cumanana. Al siguiente año, su hermana Victoria se unió a la compañía³¹. Al igual que el grupo de Durand, los miembros de Cumanana se dieron a la tarea de recrear y revivir antiguas canciones y bailes negros olvidados, pero en este caso enfatizaron en sus obras la diferencia racial y el orgullo negro, en las que incluían comentarios puntuales sobre el racismo y la desigualdad. Como Carlos Aguirre comenta, “con Cumanana los hermanos Santa Cruz apuntaron a recuperar las tradiciones musicales y artísticas afroperuanas desde una perspectiva negra buscando claramente un grado de autenticidad que, según ellos, otras iniciativas, como las de Durand, no podían lograr” (2013, p.147).

La posición crítica de Nicomedes con respecto al racismo, sin importar de donde viniera, ocupó un lugar neurálgico en su accionar político e intelectual. Entrar en contacto con parte de la intelectualidad latinoamericana y mundial que manejaba las mismas líneas de pensamiento lo llevaron a realizar investigaciones sobre música y cultura negra de otros países, en las que concluyó que la problemática afroperuana no era diferente de la de estos. Para lograr su cometido utilizó todos los recursos disponibles. Dentro de estos, ocupó un lugar especial la revalorización de las tradicionales décimas, para ese momento casi olvidadas; en estas, se dio a la tarea de mostrar una imagen positiva de la herencia y la cultura

³¹De esta etapa sobresalen las producciones discográficas *Canto y poesía negroide* (1959) e *Ingá* (1961).

negra. Bajo su guía, se empezaron a crear nuevos vínculos con el Atlántico Negro. Dentro de los países pertenecientes a dicha zona, consideró a Brasil y Cuba como los modelos por seguir.

Entre 1960 y 1961, la compañía Cumanana estrenó en los principales escenarios de Lima las obras teatrales *Zanahary* y *Malató*, cuyas puestas en escena recibieron comentarios por parte de la crítica especializada. *Zanahary* “fue un gran éxito y los críticos aclamaron la recreación que habían hecho los hermanos Santa Cruz del extraviado patrimonio negro peruano” (Feldman, 2009, p. 65). En el caso de la segunda, el destacado periodista y compositor César Miró apuntaba: “Malató, si no es el primero, es el ensayo más ambicioso de teatro negro que se intenta entre nosotros. Victoria y Nicomedes lo han realizado. Malató tiene la calidad de lo que proviene de una sensibilidad fina y de una auténtica devoción por los valores propios” (J. Cabrera, 2016).

Bajo la misma premisa de revaloración y rescate de la cultura negra apareció Teatro y Danzas Negras del Perú en 1967, grupo liderado por Victoria Santa Cruz, quien regresaba a Lima después de estudiar en Europa. Con puestas en escena caracterizadas por una fuerza interpretativa y madurez escénica notable, Victoria pidió a sus dirigidos que acepten orgullosamente su raza como la única forma de romper con los estereotipos establecidos. Una incesante labor pedagógica e investigativa la llevó a revitalizar, con estilizadas coreografías, muchas danzas de origen africano. Victoria creó y recreó ritmos como la zamacueca, el landó y el alcatraz, lo que volvió al grupo en un referente fundamental dentro del género.

Un punto en común de todas estas agrupaciones es que los creadores terminaron plasmando en sus obras elementos de una cultura negra recontextualizada. Esta se basaba en un proyecto de memoria, que representa un pasado definido por intereses sociales, identitarios o estéticos (Barrós, 2016). La presencia de determinados elementos rítmicos de

origen afrocubano en estos primeros proyectos es parte de un proceso que, como se indicó en el capítulo anterior, se inició décadas atrás.

2.1.1 Lo abakuá en Perú

Si bien está documentada la llegada al Perú de esclavos procedentes del Calabar, no existen evidencias de que el culto abakuá y todo su ceremonial se haya practicado en estas tierras. En ese sentido, se ha establecido a Cuba como el único lugar donde se ha desarrollado su práctica. Existen varias razones por las que ha resultado difícil que el fenómeno abakuá se haya expandido fuera de las fronteras de la isla.

La naturaleza privada y casi secreta del culto es una primera cuestión por tomar en cuenta. Otro factor relevante es que para reclutar a sus miembros se investiga su vida, la cual se realiza en los barrios de las ciudades donde se practica el culto, que son básicamente La Habana y Matanzas. Otro aspecto relacionado al propio ritual es que la tradición indica que los iniciados nacen de un tambor que no puede cruzar el mar sin perder su eficiencia. No obstante, muchos practicantes han llevado consigo elementos fundamentales de la práctica abakuá a las diferentes partes del mundo donde han establecido su residencia (Morel, 2011), fundamentalmente en países de Europa y en Norteamérica. Dentro de estos destaca el reconocido percusionista Luciano “Chano” Pozo (1915-1948), considerado uno de los precursores del jazz afrocubano y quien revolucionó el sonido de Nueva York por su creatividad y virtuosismo rítmico. Sobre su figura se dice que el gran Dizzy Gillespie comentó: “Es el tamborero más grande que he oído en mi vida” (Bianchi, 2003).

En el caso de Perú, la presencia del percusionista Guillermo “el Niño” Regueira es fundamental, ya que se encargó de enseñar a sus colegas músicos las bases rítmicas principales, los conceptos sonoros, los cantos y los pasos de baile abakuá. Su participación en el disco de Cumanana *Canto negro* (1968) es una muestra puntual de lo dicho anteriormente.

El propio Santa Cruz aborda al tema abakuá cuando refiere que en el famoso panalivio “A la Molina” aparecen palabras en lengua ñañiga y menciona que un profundo estudio de la canción “nos podría llevar al hecho de que en el Perú se haya practicado el ñañiguismo en algún ‘fambá bajo pontino’ o en la misma hacienda La Molina” (Santa Cruz, 2004, p. 61); sugiere incluso que el son de los diablos podría tener relación con los diablitos de la sociedad secreta abakuá. Es necesario mencionar que estos comentarios se basan solo en suposiciones y no han sido respaldados hasta el día de hoy por investigaciones que los demuestren.

2.2 Perú Negro

En 1969, Ronaldo Campos, junto a otros destacados bailarines y músicos, fundó la compañía Perú Negro. Una de las motivaciones que generó la aparición del grupo fue la oportunidad de presentarse como parte del espectáculo artístico que ofrecía El Chalán, un conocido restaurant limeño. La música y los bailes de ascendencia africana comenzaban a generar el interés de un público que los empezaba a conocer y que los percibía como exóticos y divertidos. Al respecto, Carvalho sostiene que “la cultura afro funciona como un fetiche poderoso entre los consumidores blancos, por la promesa de un tipo de convivialidad alegre, un contacto interpersonal directo, rico y sin barreras, una relación no-económica y una experiencia de lo dionisiaco” (2002, p. 6).

Dentro del núcleo fundacional se encontraban artistas ligados directamente a un proceso, iniciado en la década anterior, que proponía revitalizar la cultura negra y diferenciarla de la criolla mediante la reconstrucción de géneros que, por sus características musicales y coreográficas, podían ser considerados originarios de África. Algunas de estas propuestas artísticas encontraron en entornos comerciales como restaurantes, peñas, festivales y en los medios de comunicación masiva una forma de exponer su arte y generar ingresos económicos.

Siguiendo una invitación de Isabel “Chabuca” Granda³⁷, los integrantes de Perú Negro asistieron al I Festival Iberoamericano de la Danza y la Canción, celebrado en el Luna Park³⁸ (Buenos Aires, Argentina) entre el 10 y 17 de noviembre de 1969, con el espectáculo *La tierra se hizo nuestra*, creación del poeta César Calvo en colaboración con Guillermo Thorndike y la propia Chabuca. Lalo Izquierdo, miembro fundador, recuerda el particular momento: “Éramos solo seis negritos en escena y en un minuto, como habíamos ensayado, nos cambiábamos mientras entraba una canción, o César Calvo recitaba una glosa” (El Comercio, 2016). Por su meritoria presentación fueron merecedores del primer premio del evento, y ganaron los elogios de la crítica especializada y un apoyo gubernamental que les permitió, con la ayuda de empresarios y destacados artistas multidisciplinarios, alcanzar un desarrollo institucional y artístico de primer nivel (ver anexo J).

Aparte de los mencionados César Calvo y Guillermo Thorndike, se involucraron en el proyecto el cineasta Luis Garrido-Lecca, el artista plástico Leslie Lee y el empresario Luis Banchemo Rossi, quienes, junto a otros profesionales³⁹, implementaron un conjunto de cambios que permitieron transformar al grupo artístico en una empresa (Barrós, 2016).

Este nivel organizativo propició la profesionalización del grupo, manifestada en el desarrollo de un serio trabajo investigativo⁴⁰ y artístico, además de exitosas presentaciones tanto en escenarios nacionales⁴¹ como internacionales, que convirtieron a Perú Negro en la compañía teatral de mayor relevancia en el campo del arte afroperuano. Prueba de ello es el reconocimiento recibido en importantes escenarios de Panamá y Brasil en 1969, México y Chile en 1971, Cuba en 1972 y España en 1973 y 1975. Sus espectáculos, caracterizados por virtuosas coreografías, vistosos vestuarios y una novedosa concepción musical, posicionaron

³⁷ Según Barrós, “la aparición de la cantante y compositora Chabuca Granda en la historia de Perú Negro fue fundacional para la proyección internacional del grupo” (2016, p. 88).

³⁸ Luna Park es un estadio techado donde se realizan actividades artísticas y deportivas en Buenos Aires, Argentina.

³⁹ En el trabajo de formación musical destacaron Enrique Iturriaga, Celso Garrido Lecca y Nelly Suárez.

⁴⁰ Como refiere Barrós, “financiados por Banchemo Rossi, los artistas regresaron a las fuentes viajando a estratégicas regiones del interior donde se conservaba la herencia africana” (2017, p. 104).

⁴¹ Básicamente se presentaron en Lima.

la compañía como la institución que marcaría los conceptos estéticos de la música afroperuana por las siguientes décadas. La crítica de la época manifestaba:

Indudablemente que Perú Negro se ha constituido como la más fiel expresión del cantar negroide de nuestro país . . . Su ritmo candente ya ha dado la vuelta al mundo por sus diversas actuaciones en los más renombrados escenarios del orbe⁴².

Al respecto, Feldman concluye:

Los arreglos de Perú Negro en la década de 1970 produjeron una nueva presencia de la poderosa percusión, incrementando el número de cajones en el grupo . . . y fijaron un papel regular para los instrumentos de percusión latina que ya habían encontrado un camino en el repertorio afroperuano —bongó, congas, cencerro— tocando ritmos derivados del África Occidental vía la música afrocubana (2009, p.177).

A inicios de la década mencionada, se estrenó el espectáculo *Navidad negra*. Este puede considerarse un antecedente de la influencia abakuá en el repertorio de la agrupación, pues, como afirma Feldman, “la trama giraba en torno a un Cristo negro niño y conectaba el tema de la navidad negra con las prácticas cubanas de la Abakuá” (2009, pp. 172-173).

En varios momentos de la puesta en escena, se referencia de forma notoria a esta cultura y sus símbolos caracterizadores. Esto se aprecia desde el tema “Canción para ekué”, de César Calvo, cuyo título alude al principal tambor asociado a esta cultura y cuya letra se inspira en la visita de los ancestros a través del cuerpo de los diablos, hasta el vestuario de los bailarines, que representan al popular íreme o diablito.

⁴²Esta información aparece en la carátula de la producción discográfica de Perú Negro *Son de los diablos* (1974).

Durante el gobierno militar del Gral. Juan Velasco Alvarado⁴³, se estableció un grupo de medidas reformistas con marcado carácter nacionalista. Detrás de estas, había una política cultural que defendía la protección y conservación del patrimonio de la nación. Se creó la Oficina Central de Información (OCI)⁴⁴. Con su impulso, se instauraron los Talleres de la Danza y la Canción, en los que Perú Negro participó de forma activa. Entre 1974 y 1975,

el grupo fue apoyado por la política cultural implícita del gobierno militar, recayendo en la faceta de promoción artística la materialización de Perú Negro como agente, directa o indirectamente, de la pluriculturalidad nacional (Barrós, 2016, p. 164).

El incremento en la demanda de sus espectáculos para eventos organizados por el Gobierno y la presencia estratégica y habitual en los medios de comunicación, aparte de una agenda de presentaciones nacionales e internacionales, generaron progresivamente la aceptación y reconocimiento de su propuesta, lo que la convirtió en el canon y modelo por seguir dentro del arte negro peruano.

Con la llegada al poder del Gral. Francisco Morales Bermúdez en 1975 y los consiguientes cambios en las políticas de gobierno, el apoyo hasta ese entonces recibido por el grupo se vio comprometido. Esto trajo como consecuencia transformaciones en la agrupación. Al respecto, Rony Campos comenta:

Hubo un bajón, una caída. Viajan a Venezuela y son estafados por el empresario, quedándose allá más del 50 % de los integrantes entre músicos y bailarines. Se vuelve a formar el grupo con los que regresan del viaje y músicos jóvenes que yo conocí cuando trabajé con la Sra. Teresa Palomino en la peña El Embrujo. A los seis meses fuimos al festival Cervantino de Guanajuato en México y fue todo un éxito,

⁴³El gobierno del Gral. Juan Velasco Alvarado se inició el 3 de octubre de 1968 con un golpe de Estado institucional y terminó el 29 de agosto de 1975.

⁴⁴La OCI fue el principal organismo del Servicio de Inteligencia de la época.

convirtiéndose en el debut de este nuevo grupo (comunicación personal, 20 de agosto, 2020).

Las décadas de los ochenta y noventa se vieron matizadas por presentaciones en peñas, temporadas de teatro y viajes internacionales a países como Paraguay, Argentina y Chile. Estos aumentaron la popularidad y fortalecieron la propuesta artística de la agrupación.

Sangre de un don: herencia afroperuana, grabado en el 2000, marcó el regreso del grupo al estudio de grabación. Como cuenta Rony Campos,

siempre hemos estado viajando, tanto al interior del país como al extranjero, tratando de mantener activo al grupo. Cuando fallece mi viejo en el 2001 viajamos por primera vez a los Estados Unidos y volvemos a grabar, ya en formato de CD (comunicación personal, 20 de agosto, 2020).

Estas grabaciones y giras a los Estados Unidos le dan al grupo un nuevo impulso. La combinación de jóvenes artistas con algunos de los miembros más experimentados de la agrupación ha permitido que Perú Negro llegue al aniversario cincuenta ostentando, como logro más relevante, el haber insertado la negritud en el discurso oficial por medio de su producción musical y coreográfica.

Cuna de grandes bailarines y músicos, la compañía es un referente cuando hablamos de la historia de la danza y la música popular peruana. El grupo ha marcado un espacio único, caracterizado por sus particulares coreografías y su colorido vestuario, además de una trabajada y virtuosa propuesta musical en la que sobresale la rítmica percusiva. Todos estos elementos lo convierten, sin lugar a duda, en la máxima expresión del arte afroperuano.

2.2.1 Discografía

En 1973, Perú Negro entra por primera vez al estudio para grabar una selección de los temas que venía ejecutando en sus casi cuatro años de exitosas presentaciones. Para concretar el proyecto, solicitan un préstamo económico. Sobre esto, Barrós comenta: “[Luis] Garrido-Lecca le solicitó préstamos [al empresario Luis Banchemo Rossi] para dos proyectos que repercutirían en la trayectoria del grupo. El primero de ellos fue, en dos momentos distintos, para la grabación de dos discos con sus mejores éxitos” (Barrós, 2016, p. 127).

Publicado por los sellos discográficos Movieplay en España (1973) y El Virrey en Perú (1974), sale al mercado el LP *Gran Premio del Festival Hispanoamericano de la Danza y la Canción* (ver anexo K). La producción contiene nueve de los temas que el grupo había interpretado en el festival argentino de 1969 como parte de su premiado espectáculo *Y la tierra se hizo nuestra*. La lista de temas incluye: 1) “Pobre negrita”, 2) “Los machetes”, 3) “Toro mata”, 4) “Navidad negra y zapateo criollo”, 5) “Canción para ekue”, 6) “Landó”, 7) “El payandé”, 8) “Negrito de dónde vienes” y 9) “Ollita nomá”.

Son de los diablos es la segunda producción discográfica del grupo, grabada en el año 1974 y publicada por el sello peruano El Virrey. El nombre del disco refiere a una vieja forma musical afroperuana, rítmicamente relacionada con el festejo. Esta antigua tradición y expresión popular, llena de música, danza, máscaras, colorido y mucha diversión, había pasado por un proceso gradual de desaparición hasta las primeras décadas del siglo XX, pero fue rescatada por la compañía Pancho Fierro a finales de la década de los cincuenta. El tema principal de la investigación, “Juan de Mata”, forma parte de este LP.

Otro detalle relevante del disco corresponde a su carátula (ver anexo L). Para el reconocido diseñador Izzy Sanabria, “[las carátulas] constituyen en sí mismas una visualidad tangible a la grabación, además de ser un factor primordial como elemento de venta y circulación de la música” (Aranzazu López, 2016, p. 84). En este caso, la figura de Ronaldo

Campos aparece al centro, sentado en un cajón y ligeramente apoyado en dos tumbadoras. Este último instrumento se vuelve una evidencia de la asimilación de los elementos propios de la cultura cubana en la propuesta del grupo. Acompañan a Ronaldo en la imagen otros miembros de la agrupación, como el guitarrista Isidoro Izquierdo, los percusionistas Orlando Soto y Julio “Chocolate” Algendones, y los bailarines Pilar de la Cruz y Enrique Carrillo.

El disco contiene diez temas musicales. El festejo, con seis canciones, se posiciona como el género más interpretado; seguido por el landó, con tres temas; y un vals criollo. La lista de temas es la siguiente: 1) “Arriba Perú negro”, 2) “Mi compadre Nicolás”, 3) “Mamá ñangué”, 4) “Kike Iturrizaga”, 5) Torito Pinto, 6) “Son de los diablos”, 7) “Congorito”, 8) “Alcatraz quema tú”, 9) Negrito de La Huayrona y 10) “Juan de Mata”.

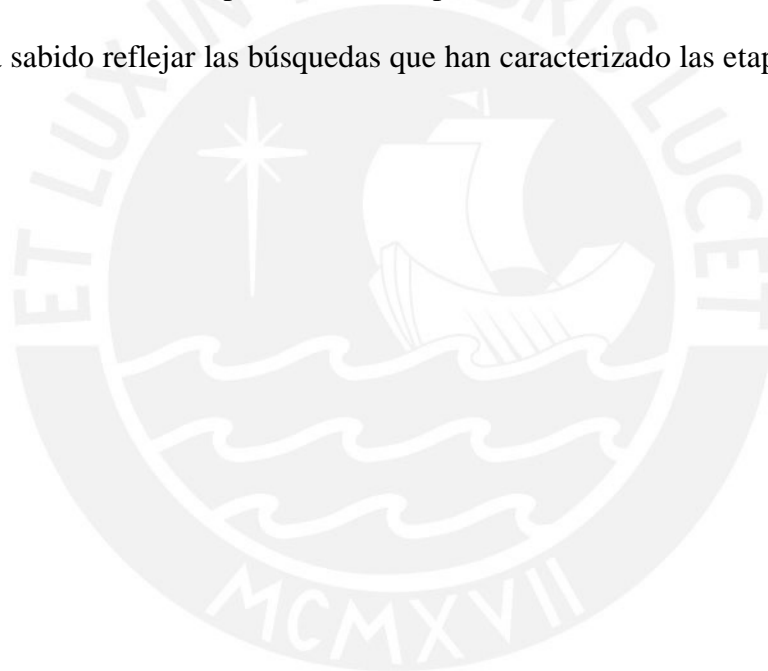
La propuesta musical destaca por su variedad, con temas que alternan canciones tradicionales como “Kike Iturrizaga”, “Negrito de La Huayrona” y “Torito Pinto”, con otras de destacados compositores como “Mamá ñangué” de Julio Morales San Martín, “Son de los diablos” del tándem Fernando Soria y Filomeno Ormeño, “Congorito” de Eduardo Márquez Talledo, “Mi compadre Nicolás” de Porfirio Vásquez y “Alcatraz quema tú” de Caitro Soto. Las nuevas canciones están representadas por “Arriba Perú negro”, de Alberto Borjas Izquierdo, y, cerrando el disco, “Juan de Mata”, de Ronaldo Campos.

Esta última canción es motivo de la presente investigación. Dicho tema se distingue de las otras canciones por el papel protagónico de la percusión, una nueva propuesta rítmica y tímbrica, y por sus largos solos de cajón, bongó y tumbadora. Resalta, además, su extensa duración (6:02 minutos).

Después de una larga temporada sin producciones discográficas, el nuevo siglo trajo consigo la vuelta del grupo al estudio de grabación. Con el sello norteamericano Times Square Records sacaron al mercado tres discos, que recibieron excelentes comentarios de la crítica especializada. El segundo de ellos, *Jolgorio* (2004), llegó a tener una nominación al

Grammy Latino en el año 2004 (en la categoría de música folclórica tradicional) y al Grammy estadounidense en el 2005 (en la categoría de world music). Los otros discos son el ya mencionado *Sangre de un don: herencia afroperuana* (2000) y *Zamba Malató* (2007). En el año 2010, sacaron, junto con Eva Ayllón y de manera independiente, *40 Years Of Afro Peruvian Classics*. Este es el último de los discos del grupo; en él, comparten créditos con esta destacada cantante peruana.

La discografía de Perú Negro se ha convertido en material de escucha obligatoria en cuanto a música afroperuana se refiere. En sus más de cincuenta años de trayectoria, ha sido limitada en cuanto a cantidad, pero, desde el punto de vista artístico, cada una de sus producciones ha sabido reflejar las búsquedas que han caracterizado las etapas creativas de la agrupación.



Capítulo 3

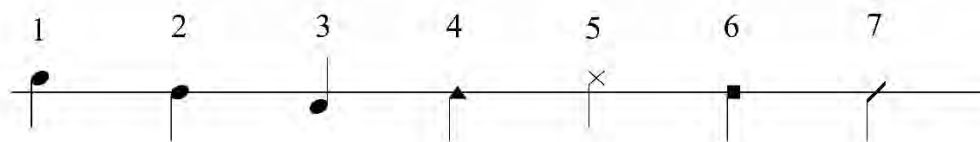
Resultados de la aplicación de los métodos e instrumentos

3.1 Información general

En el presente capítulo, se muestran los resultados del proceso de transcripción y análisis del objeto de esta investigación: el tema “Juan de Mata”, del álbum *Son de los diablos* (1974). Para una mejor comprensión y tomando en consideración que los instrumentos de percusión que se analizan están en la categoría de membranófonos e idiófonos de afinación indeterminada, se presenta la siguiente leyenda con las ubicaciones y símbolos de los principales golpes sonoros:

Figura 7

Leyenda



- | | | |
|------------------------|----------------------------|---------------|
| 1: Golpe abierto agudo | 4: Golpe de dedos (Abakuá) | 7: Golpe bajo |
| 2: Golpe abierto medio | 5: Golpe tapado-slap | |
| 3: Golpe abierto grave | 6: Golpe presionado | |

Otro elemento por considerar es el compás utilizado en las transcripciones. La música de ascendencia africana, con subdivisión estándar de 12 pulsaciones, en la notación occidental convencional se ha transcrito generalmente en compás de 12/8. Siendo un compás cuaternario de subdivisión ternaria, para un mejor análisis se ha considerado realizar las transcripciones en un compás con la misma unidad de subdivisión pero binario, el de 6/8.

Desde el primer contacto con “Juan de Mata” se percibió que el concepto sonoro mostraba una influencia de las bases rítmicas representativas de la cultura abakuá. Esto se percibe incluso teniendo en cuenta que el instrumental es otro, ya que en Perú no se contaba con el ensamble de tambores propios de esta cultura, y que está considerado en el disco como un landó.

Dada la relevancia que tiene para el desarrollo de esta investigación, se vuelve necesario, además, el análisis de la canción “Ritmos negros”, grabada años antes en la producción *Canto negro* (1968), de Nicomedes Santa Cruz y Su Conjunto Cumanana. El hecho de que en este disco de Nicomedes aparezca intencionalmente declarada la base abakuá le da una especial significación porque se convierte en la primera experiencia registrada fonográficamente en el Perú en la que se incluyen elementos propios de esa cultura. Se debe considerar además que tanto en este tema como en “Juan de Mata” hay reconocibles puntos de encuentro, manifestados en la estructura musical, la similitud de determinadas bases rítmicas y el hecho de que en la grabación de ambas canciones participaran, con algunas excepciones, los mismos músicos.

Por ello, en esta sección, se comparan las bases rítmicas de ambos temas y se las contrasta con las originales practicadas en la isla. Los resultados obtenidos a partir de dicha comparación favorecerán el resultado final de esta investigación.

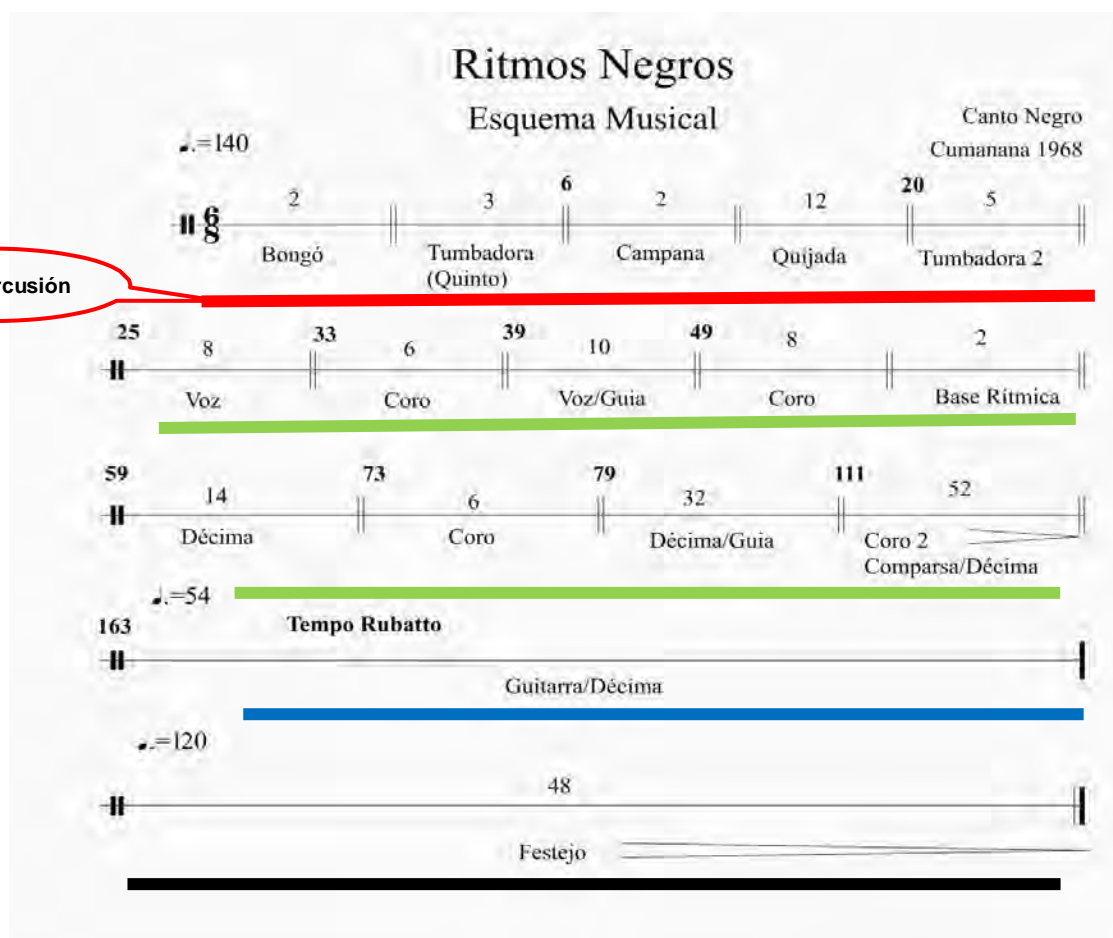
3.1.1 Estructura y conformación instrumental

Tanto “Ritmos negros” (24 compases) como “Juan de Mata” (48 compases) inician con la intervención de instrumentos de percusión que presentan, de forma progresiva, bases rítmicas puntuales y repetitivas. Se debe destacar que el uso de estructuras rítmicas múltiples es muy normal en la práctica musical africana.

Ambos temas están conformados por tres secciones bien definidas. En el caso de “Ritmos negros”, la primera comprende del compás 1 al 162; la segunda, caracterizada por un acompañamiento libre de la guitarra, inicia en el compás 163; y la tercera, en ritmo de festejo, corresponde a los 48 compases finales.

Figura 8

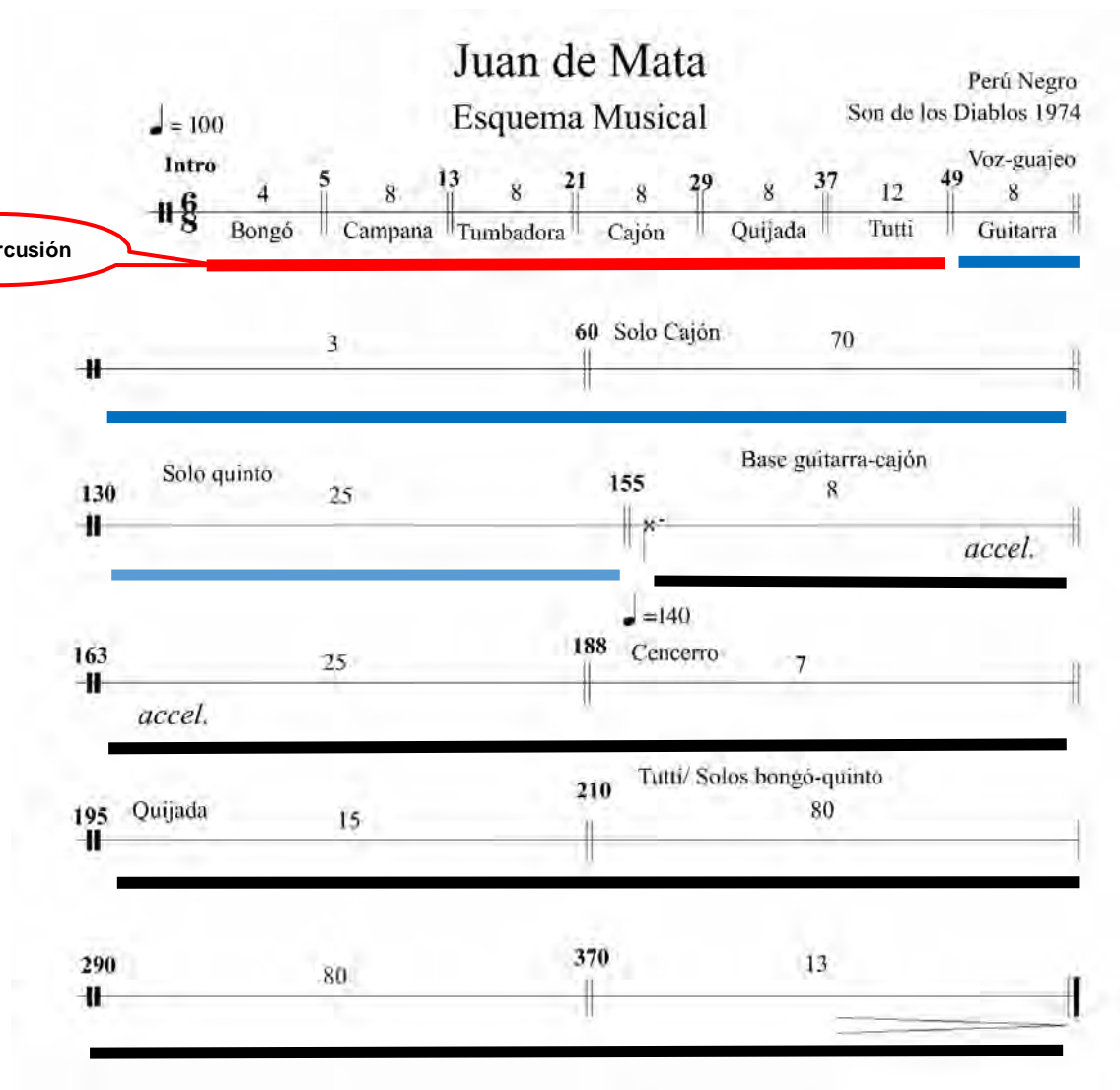
Esquema musical de “Ritmos negros”



En el caso de “Juan de Mata”, la primera sección comprende del compás 1 al 48; la segunda, con la incorporación de la guitarra, desde el 49 hasta el 154; la tercera comienza en el 155, con un largo acelerando, hasta llegar, en el compás 188, a un ritmo de festejo que se mantiene hasta el final.

Figura 9

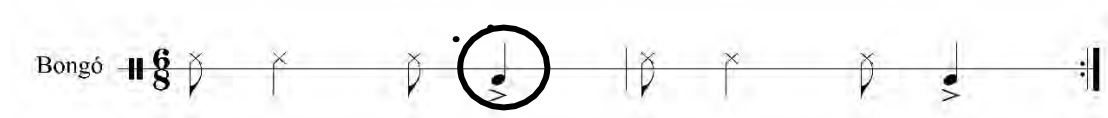
Esquema musical de “Juan de Mata”



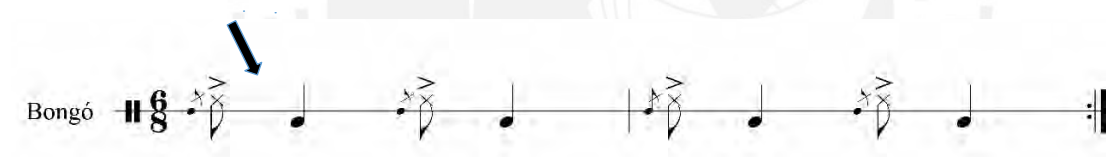
Como se puede apreciar en los esquemas, el formato instrumental incluye bongó, tumbadoras, cajón, cencerro (campana), quijada de burro y guitarra.

3.2 Análisis musical

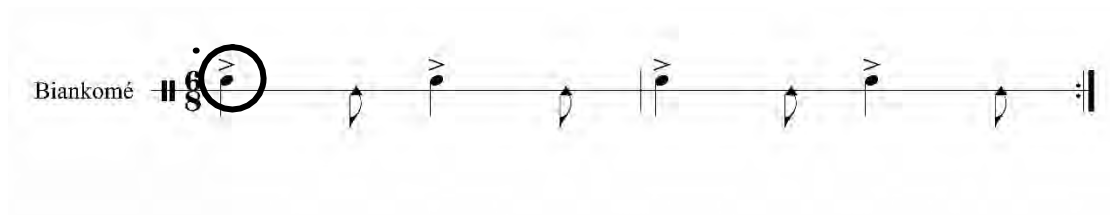
En ambos casos, el bongó, como instrumento más agudo del ensamble, inicia el tema. El siguiente motivo es utilizado en “Ritmos negros”:

Figura 10*Bongó*

En “Juan de Mata”, se propone la misma célula rítmica, con un pequeño cambio en el registro sonoro y un énfasis en el tiempo fuerte del compás, apoyado con un adorno (mordente).

Figura 11*Bongó*

La intencionalidad en la acentuación del tiempo fuerte es común en ambos casos. Sin embargo, un detalle salta a la vista: la estructura rítmica indica que el Niño Regueira, encargado de grabar el bongó en el primer tema, realizó una simplificación sonora, de forma que desarrolló en este instrumento una combinación del patrón que en la base abakuá tradicional propone el biankomé, tambor agudo del ensamble, con el obí-apá, tambor grave. A continuación, se presentan ambas bases rítmicas:

Figura 12*Biankomé***Figura 13***Obí-apá*

Se debe considerar la diferencia que genera en la ejecución el hecho de que tanto el biankomé como el obí-apá son tambores axilares, mientras que el bongó se sostiene entre las piernas del ejecutante. La técnica de ejecución de estos tambores abakuá implica que una de las manos percute los principales golpes mientras la otra genera patrones acompañantes de menor volumen sonoro. Por lo tanto, en el caso del biankomé, el golpe abierto, con una marca constante del tiempo fuerte, constituye su principal aporte dentro del ensamble rítmico. El obí-apá, en cambio, genera, con sus golpes graves, una figura sincopada, ejecutada en la última negra de cada compás, que sirve de sostén al resto del tejido rítmico. En los temas analizados, el bongó asume ambas funciones.

A continuación, en “Juan de Mata”, aparece un cencerro doble, con registros agudo y grave.

Figura 16*Cencerro*

La música de ascendencia africana arma su discurso sonoro esencialmente a base de la repetición de segmentos rítmicos breves. Una de estas pequeñas unidades rítmicas es la clave. Caracterizada como una estructura binaria y repetitiva, toda la música tradicional cubana y afrocubana comienza a funcionar a partir de su conocimiento y ejecución. En ese sentido, “las claves encarnan la tiranía rítmica de nuestro canto y dirigen los pasos de nuestros bailarines que siguen las claves tan de cerca como la sombra sigue al cuerpo” (Grenet, 1939, p. XVII).

No existe un único patrón de clave, sino una serie de estos relacionados entre sí. Entre ellos, destacan la clave de son y la de rumba.

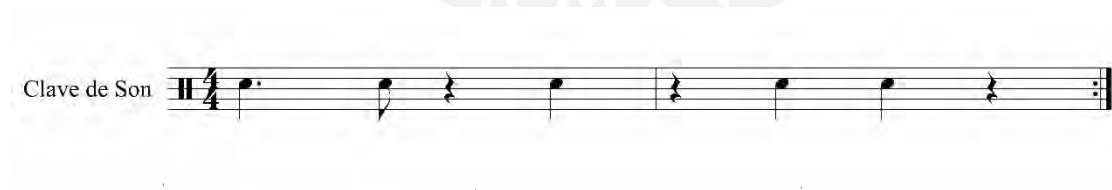
Figura 17*Clave de son*

Figura 18

Clave de rumba



La clave de rumba tiene su análogo ternario en la clave abakuá. Ejecutada por el ekón, se convierte en un patrón de gran relevancia en la conformación del discurso rítmico propio de esta música.

Figura 19

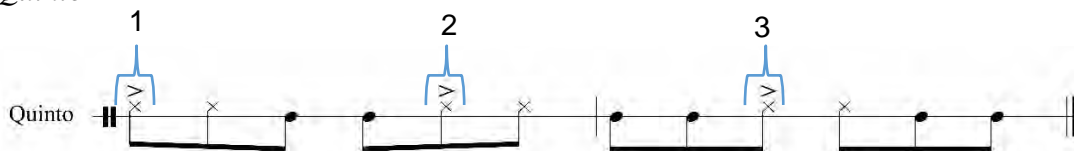
Clave abakuá



Una tumbadora aguda (quinto)⁴⁵ desarrolla la siguiente base en el tema “Ritmos negros”:

Figura 20

Quinto



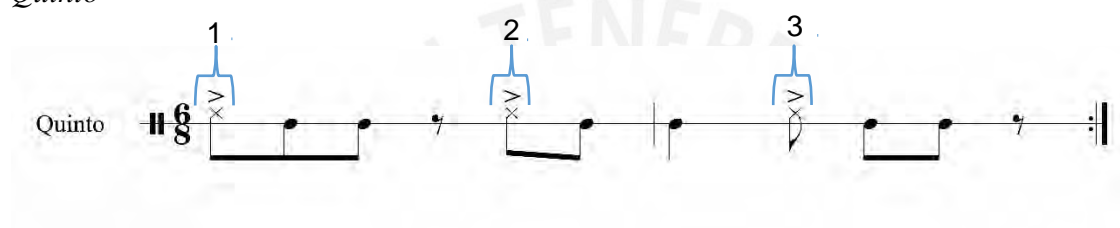
⁴⁵ A partir de los años cuarenta, se popularizó el uso del vocablo criollo afrocubano *conga* para designar ese instrumento. De acuerdo con su afinación, las más utilizadas se nombran quinto (aguda); conga, macho o 3-2 (media); y hembra o tumba (grave).

El desplazamiento de los acentos en los golpes cerrados del armado rítmico propicia la aparición de un valor irregular, un amplio tresillo, subdividido en cuatro, que se mueve entre los dos compases. Esto le brinda al discurso sonoro una llamativa tensión rítmica.

En “Juan de Mata”, por su parte, el mismo instrumento (quinto) se suma al bongó y cencerro. Su planteamiento rítmico es el siguiente:

Figura 21

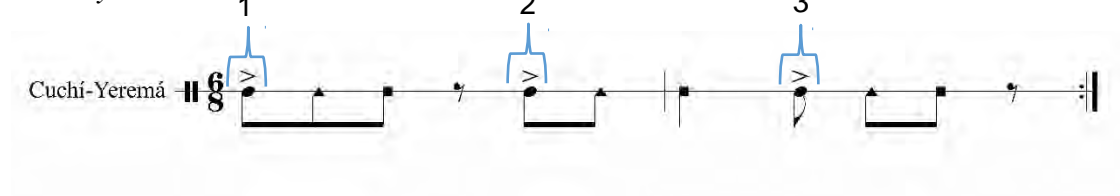
Quinto



Es evidente la similitud entre estos patrones no solo por ser ejecutados en el mismo instrumento, sino también porque desarrollan un ritmo peculiar y con pocos puntos de contacto con otras bases sonoras afrocubanas, salvo la desarrollada por el cuchí-yeremá. Este tambor de afinación media dentro del ensamble abakuá, en su versión de La Habana, usa el mismo criterio de desplazamiento de acentos, en este caso con golpes abiertos.

Figura 22

Cuchí-yeremá



En “Ritmos negros” aparece una segunda tumbadora. Esta alterna sus improvisaciones con el siguiente ritmo:

Figura 23

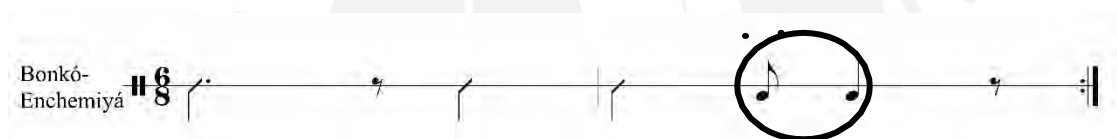
Tumbadora 2



En el ensamble abakuá, esta función de improvisación la cumple el bonkó-enchemiyá, con la particularidad de que la misma base, tomando en consideración la clave, es tocada de forma invertida⁴⁶:

Figura 24

Bonkó enchemiyá



En “Juan de Mata” se prescinde de este instrumento; ocupa su lugar, con su peculiar timbre, el cajón afroperuano. Este desarrolla una base en la que alterna conceptos rítmicos y adornos utilizados en la zamacueca con improvisaciones:

⁴⁶ Es común que las bases de estos ritmos tengan algunas diferencias dado que son aprendidas de forma empírica. Al momento de grabar, el Niño Regueira llevaba más de veinte años en el Perú y no contaba con los instrumentos habituales; por ello, debió adaptar la rítmica al instrumental del que disponía. Por otro lado, tenía que enseñarles los patrones a percusionistas no familiarizados con ellos.

la base rítmica de estos es común a la utilizada por las erikundi, pareciera que la quijada, con sus particularidades sonoras, asume ambas funciones.

A partir del compás 49 en “Juan de Mata” se incorporan la voz y la guitarra. La primera usa frases cortas al estilo del guapeo criollo, mientras que la segunda, con una línea rítmico-melódica simple, sirve de complemento sonoro para el desarrollo de las improvisaciones de cajón y tumbadora (quinto).

3.2.1 Interpretación y agógica

El concepto interpretativo de estas improvisaciones está condicionado por el hecho de que tanto “Juan de Mata” como “Ritmos negros”, al igual que las marchas abakuá, tienen un marcado carácter bailable. Esto condiciona al solista a establecer una cercana interacción con el bailarín, cuyos pasos generan nuevas ideas rítmicas en los músicos, la cuales, a su vez, suscitan en el bailarín otros pasos originales.

Los músicos gozan de libertad interpretativa en sus solos. No obstante, determinados motivos y frases ejecutados por el cajón, la tumbadora y más adelante el bongó en el tema motivo de análisis siguen similares criterios de construcción sonora que los asumidos por el bonkó-enchemiyá en el abakuá.

Uno de estos criterios interpretativos se manifiesta en la agógica de la ejecución. En esta, se perciben alteraciones en la velocidad de algunos motivos rítmicos directamente relacionados con los movimientos de los bailarines, representados en el abakuá por la figura del diablito o íreme. Esto se manifiesta en el tema “Juan de Mata” durante la intervención del cajón en los compases 68-69, 76-77 y 109-110.

3.2.2 Sección de solos instrumentales

La estructura de los solos resulta de interés para esta investigación. Las improvisaciones de cajón, tumbadora y bongó en “Juan de Mata” se sostienen sobre el siguiente motivo rítmico, recurrente en la interpretación del abakuá:

Figura 29

Motivo rítmico



El mismo concepto rítmico es utilizado recurrentemente por el ekón. Este combina dicho concepto rítmico con el ritmo de la clave:

Figura 30

Variación ekón



Sin perder su concepto inicial, el motivo pasa por un proceso de variación, condicionada por el nivel creativo y técnico-interpretativo del percusionista ejecutante. En ese sentido, el músico genera cambios en el registro sonoro, inserta adornos como mordentes o apoyaturas breves, y agrega, suprime o modifica golpes. El Niño Nicasio en “Ritmos negros” propone lo mencionado desde el inicio de su improvisación:

Figura 31*Solo quinto. “Ritmos negros”*

Solo quinto
Ritmos Negros

26

En “Juan de Mata”, el mismo motivo aparece de manera reiterada en los discursos de improvisación de los diferentes instrumentos. A continuación, se colocan algunos ejemplos.

Figura 32*Solo cajón*

Solo cajón

68

Figura 33*Solo cajón*

Solo cajón

87

Figura 34*Solo quinto*

Solo quinto

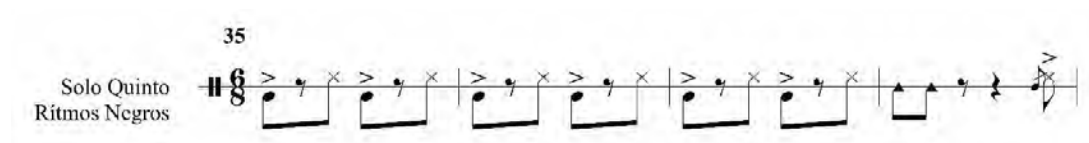
135

La constante combinación de complejos motivos sincopados, con golpes que enfatizan tanto el tiempo como la subdivisión rítmica, es otra de las características presentes en el concepto sonoro de la improvisación abakuá.

El Niño Nicasio propone lo siguiente:

Figura 35

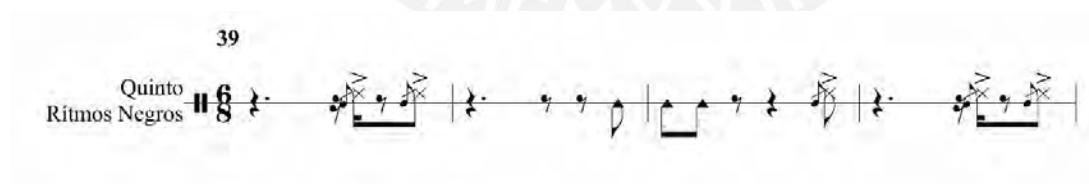
Solo quinto. “Ritmos negros”



El percusionista recurre a la repetición del golpe que marca el tiempo fuerte con un ostinato que brinda a su discurso sonoro una estabilidad que termina bruscamente con la aparición de un grupo de golpes sincopados:

Figura 36

Quinto. “Ritmos negros”



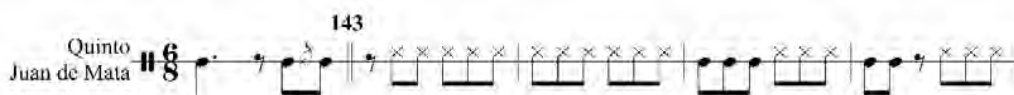
En “Juan de Mata”, Ronaldo Campos establece un concepto similar en su ejecución del cajón. Comienza las frases con una marca reiterativa del tiempo y posteriormente la transforma con valores sincopados:

Figura 37*Cajón “Juan de Mata”*

El quinto, ejecutado en este tema por Macario Nicasio, utiliza virtuosas síncopas:

Figura 38*Quinto. “Juan de Mata”*

Esto lo contrasta con golpes continuos que estabilizan el tiempo:

Figura 39*Quinto. “Juan de Mata”*

La aceleración del tempo musical a partir del compás 160 nos plantea una segunda parte del tema. En ella, cambia el armado rítmico y se establece una típica base de festejo que justifica la aparición de un largo diálogo entre el cajón, la tumbadora (quinto) y el bongó. Los instrumentos solistas recurren a ideas musicales planteadas en sus intervenciones anteriores combinando frases rítmicamente estables con otras en las que las figuras sincopadas cobran protagonismo. Los compases finales de “Ritmos negros” también se establecen con un ritmo de festejo. El cajón, con un pequeño solo, marca el final del tema.

Concluido el análisis musical del tema “Juan de Mata”, se evidencia la presencia de diferentes elementos procedentes de la cultura abakuá, tanto en los aspectos rítmicos (patrones y bases) como tímbricos (registros sonoros).



Conclusiones

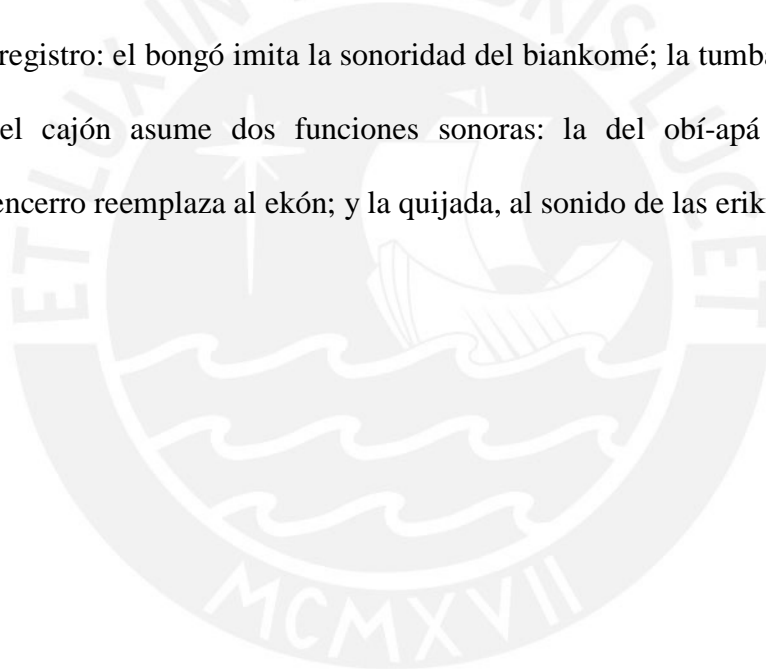
1) La Sociedad Secreta Abakuá es una agrupación masculina, religiosa y mutualista cuya práctica fue iniciada en Cuba en el año 1836 por esclavos de procedencia carabalí. Desde su fundación, ha mantenido sus inconfundibles rasgos y transmitido de generación en generación su historia, leyenda, ritual, lenguaje, instrumentos y repertorio musical. Sus vastos aportes a la cultura cubana la han convertido en pieza fundamental en la conformación de la cubanía.

2) La popularidad alcanzada por la música popular cubana en Perú desde finales de la década de los años treinta del siglo pasado permitió que artistas, géneros, instrumentos y repertorio llegados de la isla se convirtieran en referentes. Estos ejercieron diversas influencias en manifestaciones musicales del país.

3) La figura del percusionista cubano Guillermo “el Niño” Regueira fue fundamental en la incorporación de elementos propios de la cultura abakuá en Perú. Tras su llegada al país en 1946, enseñó a colegas percusionistas las bases rítmicas principales, los conceptos sonoros, los cantos y algunos pasos de baile abakuá, elementos evidenciados en producciones de Cumanana y Perú Negro.

4) La Asociación Cultural Perú Negro es heredera de un proceso iniciado en la década de los cincuenta que proponía revitalizar la cultura negra diferenciándola de la criolla mediante la reconstrucción de géneros que, por sus características musicales y dancísticas, podían ser considerados originarios de África. Sus espectáculos, caracterizados por un alto despliegue coreográfico, vistosos vestuarios y una novedosa concepción musical, la convierten en la institución que marca los conceptos estéticos de la música afroperuana por las siguientes décadas.

5) La combinación de métodos e instrumentos empleados durante la investigación (audición, transcripción, análisis, contraste, entrevistas y revisión bibliográfica) permitieron identificar elementos procedentes de la cultura abakuá el tema de Perú Negro “Juan de Mata”, del álbum *Son de los diablos* (1974). Desde el punto de vista rítmico, se evidencian similitudes en los patrones utilizados tanto en las bases sonoras principales como en los solos instrumentales, los cuales se manifiestan tanto en las células rítmicas fundamentales, las acentuaciones del tiempo fuerte y el desplazamiento de acentos, como en el empleo de ostinatos, adornos y variaciones. En el aspecto tímbrico, se percibe la búsqueda de registros sonoros similares a los utilizados en el ensamble abakuá reemplazando los instrumentos por otros de similar registro: el bongó imita la sonoridad del biankomé; la tumbadora (quinto) del cuchí yeremá; el cajón asume dos funciones sonoras: la del obí-apá y la del bonkó enchemiyá; el cencerro reemplaza al ekón; y la quijada, al sonido de las erikundi e itones.



Bibliografía

- Aguirre, C. (1993). *Agentes de su propia libertad: los esclavos de Lima y la desintegración de la esclavitud, 1821-1854*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Aguirre, C. (2000). *Lo africano en la cultura criolla*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Aguirre, C. (2013). Nicomedes Santa Cruz: la formación de un intelectual público afroperuano. *Histórica*, 37(2), 137-168.
- Alvarado, J. (2016). *La huella africana en Cuba*. Rodes Printing, Corp.
- Aranzazu López, C. U. (2016). *El diseño de las portadas de los discos de salsa como factor de construcción de la cultura latina en New York de los años 70* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia].
- Arrelucea, M., & Cosamalón, J. (2015). *La presencia afrodescendiente en el Perú: siglos XVI-XX*. Ministerio de Cultura.
- Baca, S., Pereira, R., & Basili, F. (2014). *El amargo camino de la caña dulce. Lo africano en el Perú*. Asociación Agua é Nieve.
- Barrós, M. (2016). *La trayectoria artística de Perú Negro: la historia, el teatro y lo afroperuano en su período fundacional (1969-1975)* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Bianchi, C. (2003). Chano Pozo, ¿quién eres tú? *La Jiribilla. Revista Digital de Cultura Cubana*, 135. <http://www.lajiribilla.cu/>
- Borras, G. (2011). ¿Cómo romper fronteras? El renacer de la fiesta de la pampa de Amancaes bajo el régimen de Augusto B. Leguía (1919-1930). En S. Bernabéu, & F. Langué (Coords.), *Fronteras y sensibilidades en las Américas* (pp. 305-324). Doce Calles.

- Cabrera, J. (2016, 7 de febrero). Victoria y Nicomedes Santa Cruz: ritmos negros del Perú. *El Comercio*. <https://archivo.elcomercio.pe/amp/eldominical/actualidad/victoria-y-nicomedes-santa-cruz-ritmos-negros-peru-noticia-1876662>
- Cabrera, L. (1954/2009). *El monte*. Letras Cubanas.
- Cabrera, L. (1959). *La sociedad secreta Abakuá narrada por viejos adeptos*. CR.
- Cabrera, L. (1975). *Anaforuana: ritual y símbolos de la iniciación en la sociedad secreta Abakuá*. Ediciones R.
- Cabrera, L. (1988). *La lengua sagrada de los ñañigos*. CR.
- Carazas, M. (2017). *Caitro Soto: "De canto, baile y cadenas". Testimonio y cultura afroperuana*. [Tesis, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].
- Carpentier, A. (1933/1977). *Ecue-Yamba-O*. Editorial Arte y Literatura.
- Carpentier, A. (1946). *La música en Cuba*. Fondo de Cultura Económica.
- Carpentier, A. (1987). *Obras completas. Ese músico que llevo dentro 2*. (Vol. XI). Siglo XXI.
- Carvalho, J. (2002). *Las culturas afroamericanas en Iberoamerica: lo negociable y lo innegociable*. Instituto de Ciencias Sociales, Universidad de Brasilia.
- Castellanos, J, & Castellanos, I. (1992). *Cultura afrocubana* (Vol. 3). Ediciones Universal.
- Deschamps Chappeaux, P. (1967). El lenguaje Abakuá. *Etnología y folklore*, 4, 39-47.
- Díaz, A. (1961/1990). "Para iniciarse en la sociedad Abakuá". En L. Menéndez (Ed.), *Estudios afro-cubanos. Selección de Lecturas* (Vol. 2) (pp. 129-139). Universidad de La Habana.
- El Comercio (2016, 22 de agosto). Perú Negro: Ritmo, sudor e historia. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/peru-negro-ritmo-sudor-e-historia-398420-noticia/>.

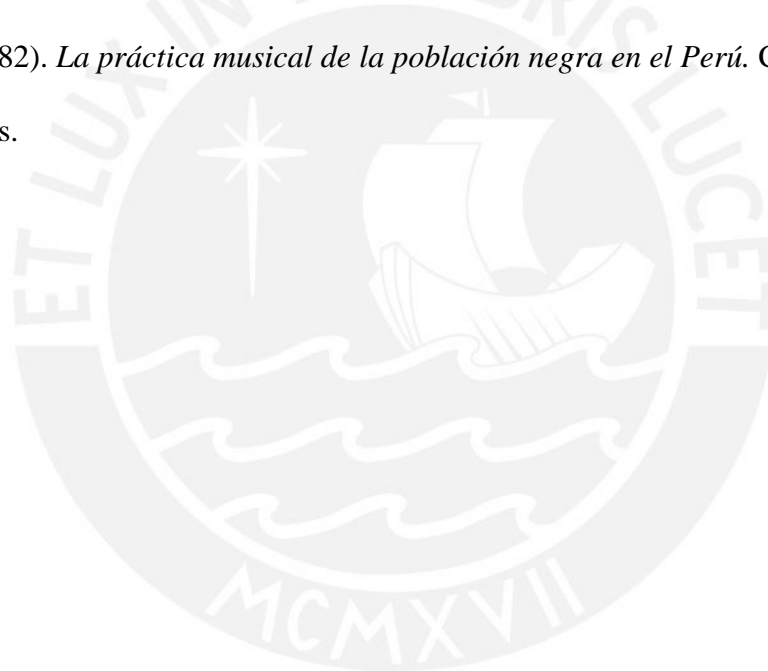
- Eli, V. (2007). Influencias musicales africanas: su impacto en la música popular del Caribe. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 16, 4-58.
<https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61146>
- Estensoro, J. C. (1988). Música y comportamiento festivo de la población negra en Lima colonial. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (451-452), 161-168.
- Feldman, H. (2009). *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Instituto de Etnomusicología-IDE; IEP Ediciones.
- García, O. (2019, 24 de setiembre). Dámaso Pérez Prado, el hombre que desató la furia de cardenales y alcaldes al ritmo del mambo. *Somos*.
<https://elcomercio.pe/somos/damaso-perez-prado-hombre-desato-furia-ritmo-mambo-ecpm-noticia-679145-noticia/>
- Glave, L. M. (1995). Origen de la cultura afroperuana. En B. Roca Rey Miró Quesada (Ed.), *De cajón: Caitro Soto, el duende de la música afroperuana* (pp. 13-29). Servicios especiales de edición S.S. del grupo Empresa Editora El Comercio.
- Gómez, M. (2018). Lima gozó con el Bárbaro del Ritmo. *Salserísimo Perú*.
<http://www.salserisimoperu.com/benny-more-llegada-lima-peru-conciertos-embassy-brujas-cronica-olimpico-salsa-noticia-20-06-2018/>
- González, J. P. (2010). Música popular urbana en la América Latina del siglo XX. En A. Recasens Barberà, & C. Spencer Espinosa (Coords.), *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (pp. 205-217). Akal.
- Grenet, E. (1939). *Música popular cubana: 80 composiciones revisadas y corregidas, con un ensayo sobre la evolución musical en Cuba*. Carasa y Cía.
- Guanche, Jesús. (1995). “Los signos cubanos de los ritos abakuá”. *Anales del Caribe*, 14-15, 213-218.

- Harth-Terré, E. (1971). *Presencia del negro en el virreinato del Perú*. Editorial Universitaria.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, M. (2010). *Metodología de la investigación* (5ª ed.). McGraw-Hill; Interamericana Editores.
- León, A. (1964). *Música folklórica cubana*. Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí.
- León, A. (1990). Para leer las firmas abakuá. *Unión*, (10), 2-13.
- León, J. (1997). *El que no tiene de inga, tiene de mandinga: Negotiating Tradition and Ethnicity in Peruvian Criollo Popular Music* [Tesis de Maestría, University of Texas, Austin].
- León, J. (2015). El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte. En Raúl Romero (Ed.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 220-256). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Leymarie, I. (2005). *Cuban Fire: La música popular cubana y sus estilos*. Akal.
- Lloréns, J. A. (1983). *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Instituto de Estudios Peruanos; Instituto Indigenista Interamericano.
- Mendívil, J. (2016). *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Gourmet Musical Ediciones.
- Miller, I. (2009). *Voice of the Leopard: African Secret Societies and Cuba*. University Press of Mississippi.
- Montero, V. (2005). *Tiempos de Matancera*. Grupo Editorial Norma.
- Moore, R. (1997). *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. University of Pittsburgh Press.
- Morel, G. (2011). Transnacionalismo y lugar de poder: el cuerpo como sede de la identidad. En R. Torres (Ed.), *La sociedad abakuá: los hijos de Ekpé* (pp. 85-90). Ciencias Sociales.

- Neira, L. (1991). *Cómo suena un tambor abakuá*. Pueblo y Educación.
- Neira, L. (2011). La percusión abakuá, paradigma de una cultura religiosa afroamericana. En R. Torres (Ed.), *La sociedad abakuá: los hijos de Ekpé* (pp. 41-60). Ciencias Sociales.
- Ortiz, F. (1906/1973). *Los negros brujos*. Ediciones Universal.
- Ortiz, F. (1934). *De la música afrocubana: un estímulo para su estudio*. Cultura.
- Ortiz, F. (1940/1963). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Consejo Nacional de Cultura.
- Ortiz, F. (1950/1965). *La africanía de la música folklórica de Cuba* (2ª ed.). Universidad Central de las Villas.
- Ortiz, F. (1951). *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Ciencias Sociales.
- Ortiz, F. (1952/1996). *Los instrumentos de la música afrocubana*. Música Mundana.
- Ortiz, F. (1986). *Los negros curros*. Ciencias Sociales.
- Portuondo, G. (1990). *Antología de historia de la filosofía cubana y latinoamericana*. Facultad de Filosofía e Historia de la Universidad de La Habana.
- Quiñones, S. (1976). "Los cabildos de nación y el surgimiento de las primeras potencias abakuá". *La Gaceta de Cuba*, 149, 18-20.
- Quiñones, S. (1994). *Ecorie abakuá*. Ediciones Unión.
- Reyes, J. (2015). *Música cubana: la aguja en el surco*. Ediciones Cubanas.
- Rocca Torres, L., Figueroa, E., & Arteaga, S. (2012). *Instrumentos musicales de la diáspora africana y museología*. Museo Afroperuano.
- Rocca Torres, L. (2018). *Bartola Sancho Dávila, bailarina de malambo*. Museo afroperuano.
- Rohner, F. (2013). La otra historia de la música en el Perú. Cuatro estudios recientes sobre música popular de la costa central peruana. *Histórica*, 37(1), 137-146.

- Rohner, F. (2014). Literatura afro en el Perú. Nicomedes Santa Cruz y la esquividad del canon. En E. Huarag Alvarez (Ed.), *Los afrodescendientes en el Perú republicano* (pp. 65-83). Instituto Riva-Agüero; Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Romero, F. (1987). *El negro en el Perú y su transculturización lingüística*. Milla Batres.
- Romero, F. (1988). *Quimba, fa, malambo, ñeque: afronegrismos en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Romero, F. (1994). *Safari africano y compraventa de esclavos para el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Romero, F. (2019). *El aporte de los afrodescendientes a la identidad nacional*. Centro de Desarrollo Étnico.
- Romero, R. R. (1994). Black Music and Identity in Perú: Reconstruction and Revival of Afro-Peruvian Musical Traditions. En G. Béhague (Ed.), *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America* (pp. 307-330). University of Miami North South Center.
- Romero, R. R. (Ed.). (2015). *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Instituto de Etnomusicología de la PUCP.
- Romero, R. R. (2017). *Todas las músicas: diversidad sonora y cultural en el Perú*. Instituto de Etnomusicología de la PUCP.
- Santa Cruz, N. (1959). *Décimas*. Mejía Baca.
- Santa Cruz, N. (1966). *Canto a mi Perú*. Stadium.
- Santa Cruz, N. (1971). *Ritmos negros del Perú*. Losada.
- Santa Cruz, R. (2004). *El cajón afroperuano*. Cocodrilo Verde Ediciones.
- Sosa, E. (1982). *Los ñañigos*. Casa de las Américas.
- Sosa, E. (1984). *El carabalí*. Letras Cubanas.

- Tompkins, W. D. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Centro de música y danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CEMDUC-CUF).
- Torres, R. (2011). *La sociedad abakuá y su influencia en el arte*. (2ª ed.). Aurelia Ediciones.
- Torres, R. (2018). *Abakuá. (De)codificación de un símbolo*. (2ª ed.). Aurelia Ediciones.
- Uya, O. (1989). *Historia de la esclavitud negra en las Américas y el Caribe*. Claridad.
- Valdiviezo Arista, L. M. (2018). Ensayo histórico: la africanía borrada del Perú. En Ministerio de Cultura, *Cultura afroperuana. Encuentro de investigadores 2017* (pp. 11-43). Ministerio de Cultura.
- Vásquez, R. (1982). *La práctica musical de la población negra en el Perú*. Casa de las Américas.



Discografía

Perú Negro (1973). *Gran Premio del Festival Hispanoamericano de la Danza y la Canción.*

Movieplay.

Perú Negro (1974). *Son de los diablos.* Virrey.

Perú Negro (2000). *Sangre de un don.* Times Square Records.

Perú Negro (2004). *Jolgorio.* Times Square Records.

Perú Negro (2007). *Zamba Malató.* Times Square Records.

Santa Cruz, Nicomedes y Su Conjunto Kumanana (1959). *Canto y poesía negroide.* Virrey.

Santa Cruz, Nicomedes (1961). *Ingá.* Virrey.

Santa Cruz, Nicomedes y Su Conjunto Cumanana (1964). *Cumanana: poemas y canciones.*

Phillips.

Santa Cruz, Nicomedes y Su Conjunto Cumanana (1968). *Canto negro.* FTA.

Anexos

Anexo A

“Canción para Ekué” (Cesar Calvo)

Ekué, Ekué,

Chabiaka Mokongo Má Cheveré.

Los diablos se van, Ekué,

Pero volverán, Ekué.

Ya los diablos se van al silencio,

Los antepasados vuelven a dormir.

En nosotros que los escuchamos

Los antepasados vuelven a vivir.

Ekué, Ekué,

Chabiaka Mokongo Má Cheveré.

Cuando vuelvan los diablos muy pronto

Una historia libre nos van a contar,

Una historia de un pueblo dichoso,

La historia que estamos haciendo al cantar.

Ekué, Ekué,

Chabiaka Mokongo Má Cheveré.

Los diablos se van, Ekué,

Pero volverán, Ekué,

Chabiaka Mokongo Má Cheveré.

Anexo B

Figura 40

Territorio del reino de Calabar, África



Anexo C

Figura 41

Diablito (1880). Pintura de Víctor Patricio Landaluze. (Óleo sobre tela; 35 x 27 cm)



Anexo D**Figura 42**

Tambor ekue o ekué (Museo Nacional de la Música, La Habana, Cuba)



Anexo E**Figura 43**

Eribó Sése Moguimban. Dibujo de un manuscrito abakuá. Foto: I. Miller



Anexo F**Figura 44**

Conjunto de tambores biankomeko

**Figura 45**

Erikundi

**Figura 46**

Ekón



Anexo G**Figura 47**

Guillermo “el Niño” Regueira (1900-1971)



Anexo H

Entrevista a Rony Campos (12 de agosto, 2020)

Entre el año 74 y 2000 no hay discos registrados. ¿Hay alguna causa en especial que generó este receso?

Entre el año 74 y 2000 no se graba ningún disco de Perú Negro. El grupo graba los discos antes del 74... cuando campeonan en Argentina en el festival Iberoamericano de la Danza y la canción. Vienen aquí, se hacen más famosos y graban los dos primeros discos con Virrey. Luego, en el 74 se fueron a Venezuela y ahí fueron prácticamente estafados por el empresario. Hubo un bajón, una caída del grupo, porque se queda más del 50% del personal artístico, entre músicos y bailarines.

Yo en ese entonces tenía 14 o 15 años, y, como estuvieron en Venezuela ocho o nueve meses botados por este empresario, necesitaba buscármela aquí para mantener a la familia. Así fui conociendo gente en el ambiente porque zapateaba en una peña que se llamaba El Embrujo, de la Sra. Elena Bustamante, muy allegada a Chabuca Granda. Ahí cantaba la Sra. Teresa Palomino que me llevó para zapatear y tocar en su grupo.

Cuando regresan de Venezuela se vuelve a formar Perú Negro. Entonces, como ya conocía gente, llamé a Adolfo Menacho, hoy en día director de la orquesta Camagüey; a Jorge Talaviña; a Aldo Borja (qepd), que en ese momento era mi alumno de zapateo y baile; los hermanos Vázquez; Juanchi y Mangué; y, con el resto de gente que vino de Venezuela, se armó nuevamente el grupo. A los seis meses fuimos a México, al festival Cervantino de Guanajuato, que fue el debut internacional de este nuevo grupo. Fue todo un éxito.

¿En las décadas de los ochenta y noventa, el grupo se mantuvo activo en cuanto a presentaciones o se hicieron pocos espectáculos?

De los ochenta para acá, hacíamos pocos espectáculos en teatro. Las peñas eran todo un éxito: El Sachún, La Tremenda Peña, La Jarra de Oro, todas en la avenida del Ejército, además de trabajos particulares. También se hacía a veces teatro (el Montecarlo, el Canout). Eran temporadas de largo tiempo, un mes y a veces más. En realidad, nunca se dejaron del todo los espectáculos teatrales, pero el éxito de las peñas, que eran una novedad, hizo que hubiera una parada. Todos los artistas trabajaban en estas peñas. En ese entonces alquilar el teatro era más económico. Hoy en día es muy costoso. También viajábamos mucho a provincias y, al regreso de estos viajes, volvíamos a las peñas, que era la moda de ese entonces.

En el 2001, cuando fallece mi viejo, viajamos a USA. Nos lleva Juan Murillo. Antes fuimos a Paraguay, Argentina y Chile. Siempre hemos estado viajando al extranjero, siempre ha estado activo el grupo. Con los viajes a USA, volvemos a grabar. Ya en ese momento con formato de CD, hicimos dos discos.

Yo crezco en Perú Negro. Es mi escuela. Lo aprendí todo ahí y te puedo decir que “el Niño”, el papá de Macario, fue mucha influencia en el aspecto rítmico del grupo. El ritmo abakuá lo graba primero Nicomedes. Eso nos enseñó el Niño.

También nosotros teníamos nuestros ritmos; por eso hay mucha mezcla, incluso con la música andina... por ejemplo, Los Negritos de Huánuco y otros ritmos. Hubo además creaciones propias. En esa época estaban Chocolate, Macario, mi papá, Pititi; eran gente brava. Los ensayos eran espectaculares. Mi viejo antes había trabajado con Nicomedes y Victoria; también, Lalo Izquierdo y mi hermana Esperanza, la mayor.

Hay muchos ritmos con introducciones como las del “Toro Mata”, el “Alcatraz”, el “Ingá” que fueron creados por mi viejo. No sé cómo hacía, pero tenía un don espectacular y una facilidad de tocar y crear toques para identificar las danzas. Es una de las cosas que sabe todo el mundo y de la cual me siento muy orgulloso.

Anexo I

Entrevista a Macario Nicasio (8 de junio, 2020)

Hola, Macario. Primero que nada, preséntate y cuéntanos alguna anécdota de tu padre.

Mi nombre es Guillermo Macario Simons Febres. Mi verdadero apellido paterno es Simons, pero Nicasio es el segundo nombre de mi papá. Su nombre completo era Guillermo Nicasio Simons Regueira. Mi abuelo era norteamericano. Me cuenta mi mamá que trabajaba en la Embajada de Estados Unidos en La Habana como chofer del embajador, pero no estoy muy seguro de eso.

El asunto es que en algún momento mi abuelo se quiso llevar a mi papá a los Estados Unidos y entonces a mi abuela no se le ocurrió mejor idea que ponerle su segundo nombre como apellido. Era como si no tuviera papá, así que eso afectó de alguna manera a todos. Mis hermanas que están en Cuba, en realidad mis primas hermanas, pero nos tratamos de hermanos, cuando me escriben, lo hacen como Macario Simons Febres. Tengo mucha familia en los Estados Unidos por parte de mi papá, en Tampa y Atlanta, sobre todo.

Macario, ¿participaste en el disco *Canto negro*, donde graba Nicomedes con tu papá?

Yo no grabé. Iba a hacerlo. Mi papá me comentó, pero resulta que el día de la grabación me desaparecí. Mi viejo me dio una requintada tremenda, tipo cubano; se molestó mucho. El canta ahí “Eribo Maka Maka”, toque abakuá, toque chachalokafun, toque arará y toque obatalá.

Tocan mi tío Ronaldo, mi tío Abelardo Vásquez. Ellos hicieron ese LP. Mi papá les dio los toques, cómo tenían que tocar Ronaldo y mi tío Abelardo. Él toca ahí el bongó y canta un tema abakuá.

¿Participas en “Juan de Mata”?

Sí, toco ahí el quinto y también soleo. Ronaldo toca el cajón.

Cuando graban Juan de Mata, ¿sabían que en los toques había algunos patrones abakuá?

Yo sabía, por el golpe en el quinto. Cuando viene la parte rápida, yo comienzo a solear en el quinto. Cuando ellos grabaron con Nicomedes, mi papá le decía a mi tío Abelardo: “Tú tienes que tocar así”, y él toca el bongó.

¿Enseñó otras cosas del Abakuá en esas grabaciones con Nicomedes: bailes, elementos del ritual, etc.?

Yo creo que él debe haber explicado los bailes, pero, hasta donde sé, explicó solo los ritmos para que Nicomedes hiciera sus décimas.

En los ensayos con Perú Negro, ¿recuerdas si tu papá enseñaba otras cosas de la cultura afrocubana, como bailes, etc.?

En una danza en el segundo afro sí, porque Perú Negro tiene la primera danza afro. Pero sí enseñó la danza ritual de eleggua. [Canta el rezo]. El monta la danza y los toques, haciendo algunos cambios, sobre todo en el bongó, que hace el toque del okónkolo (batá) yoruba al revés.

En “Navidad negra”, ¿de dónde vienen las influencias abakuá?

Cesar Calvo estudió mucho sobre el folclore y paraba con mi papá y Ronaldo. La cosa es así: Ronaldo buscaba a mi papá y, para sacarle un toque o información, era difícil. Tú sabes cómo son los cubanos. Entonces lo “empilaba” primero y ya, así le enseñaba. A Lucila le enseñó los cantos; a Caitro, a Ronaldo, el cajón, el bongó como tenía que ser; y a los bailarines cómo era la coreografía. Perú Negro se va a Chile en el 71 y se lo querían llevar a mi papá. Él no quiso. Yo había salido del grupo y entra Chocolate Algendones. Mira, si mi

papá se va no pasaba nada⁴⁸, pero así es el destino. Vuelvo a entrar a Perú Negro y Ronaldo me dice: “Si tu papá no se hubiera muerto, él iba a Cuba”. Lo querían llevar a él. Terminé yendo a Cuba yo en el 72 por primera vez.

¿Cómo fue ese viaje?

Imagínate... conocer a mis hermanos y La Habana, la tierra de mi padre. Te puedes imaginar. Me quería quedar en Cuba. Estábamos hospedados en el hotel Habana Libre. Ya me tenían chequeado. Me llamaron a preguntarme por mi papá. Él podía ir, pero de verdad no quería. Me encantó La Habana; es mi segunda tierra. Después fui en el 75.

Tú sabes que perdí el contacto con mis hermanos. No sé nada de ellos ni de mis sobrinos. Sé que mi hermano el Niño está España. Uno murió. Radamés no sé cómo está. La verdad es que yo no soy de escribir y eso hizo que perdiéramos la comunicación.

Mi papá sale en los treinta. Me contaba que primero con la orquesta van a Panamá, Argentina, Venezuela. Me cuenta que fueron a 27 países. Tengo hermanos en un montón de lugares. Yo era el último.

¿Hasta cuándo te quedas en Perú Negro?

Hasta el 98, que fue el último viaje a Europa.

¿Y se seguían tocando esos primeros temas del grupo?

Sí, hasta ahora se tocan, incluso con algunas bases rítmicas enseñadas por mi papá. [Interviene Williams Makarito Nicasio, hijo de Macario]... Mi tío Ronaldo siempre me decía: “La música afrocubana y el festejo van de la mano. Das un golpe más en la tumbadora y tocas rumba”. De todas maneras, la música afroperuana ha tomado su propio camino, desarrollando sus propias bases. Muchos le meten guaguancó a la música afroperuana y, de verdad, no es eso. La música afroperuana tiene los patrones que mi papá empezó a implementar que hasta ahora tocamos nosotros.

⁴⁸Se refiere al accidente que terminó con la vida de “Elño”.

Anexo J**Figura 48**

Integrantes de Perú Negro con Chabuca Granda (Argentina, 1969)



Anexo K**Figura 49**

Carátula del disco Gran Premio del Festival Hispanoamericano de la Danza y la Canción
(1973)



Anexo L

Figura 50

Carátula del disco Son de los diablos (1974)

