

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



La consolidación del uso de las congas y el bongó en el renacimiento de la música afroperuana a mediados del siglo XX

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Música que presenta:

*Luis Adrian Lizarraga Calderon*

Asesor:

*Aurelio Efrain Tello Malpartida*

Lima, 2022

## RESUMEN

La música afroperuana se ha establecido como una de las expresiones culturales más representativas del Perú. Pese a esto, son pocos los estudios que han abordado este tema desde el fenómeno sonoro. Uno de los aportes más significativos del período musical conocido como el renacimiento afroperuano, caracterizado por la labor de distintos conjuntos artísticos que revitalizaron las tradiciones musicales negras a mediados del siglo XX, fue la incorporación del instrumental afrocubano, principalmente las congas y el bongó, a los distintos subgéneros que conforman la música afroperuana. La presente investigación busca profundizar en el proceso de consolidación de estos instrumentos, con un énfasis en la construcción de sus patrones de acompañamiento y estilos de ejecución. Para esto, se realiza, en primer lugar, una revisión bibliográfica que permita ahondar en los procesos socio-culturales que llevaron a la búsqueda de la reinvención de las formas musicales negras. Posteriormente, se proponen conceptos claves de la estética rítmica del renacimiento afroperuano para realizar un análisis detallado de temas representativos de los géneros. Como resultado de este análisis se encuentra que el uso de las congas y el bongó responde a la aplicación de los conceptos de la binarización de rítmicas ternarias, la dualidad melódica, el uso de las claves rítmicas y la polirritmia; en base a la intención de los artistas negros por africanizar las tradiciones musicales afroperuanas. Palabras clave: música afroperuana, estética rítmica, renacimiento afroperuano, música afrocubana.

## ÍNDICE

RESUMEN .....	II
INTRODUCCIÓN .....	1
ESTADO DEL ARTE.....	4
METODOLOGÍA .....	8
Capítulo 1. Implicancias sonoras del renacimiento afroperuano .....	10
1.1. Contextualización histórica y principales exponentes.....	10
1.2. La búsqueda sonora de la “africanidad”. El atlántico negro.....	20
1.3. La construcción de una estética rítmica afroperuana .....	25
Capítulo 2. La presencia de la estética del renacimiento afroperuano en el uso de las congas y el bongó .....	38
2.1. Las primeras experimentaciones en las décadas del 60 y 70.....	38
2.2. El uso moderno del instrumental afrocubano en la música afroperuana.....	55
CONCLUSIONES .....	64
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	67
ANEXOS.....	70

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Temas a analizar.....	9
--------------------------------	---



## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Transcripción “La pisa de Humay” (Vásquez, 1982, p. 91).....	29
Figura 2. Patrones de zapateo (Vásquez, 1982, p. 88) .....	30
Figura 3. Ejemplo de patrón rítmico abakuá ejecutado en La Habana (Rigol, 2020, p. 18) ...	32
Figura 4. Agrupaciones ternarias sesquiálteras e irregulares (Pérez, 1986, pp. 57-58).....	34
Figura 5. Claves rítmicas afrocubanas .....	34
Figura 6. Introducción de “Samba malató” (1964).....	39
Figura 7. Patrón de bongó ternario .....	39
Figura 8. Variación ekón (Rigol, 2020, p. 54).....	40
Figura 9. Desplazamiento del patrón de agogôs .....	40
Figura 10. Acentuación de segunda corchea en improvisación de bongó.....	41
Figura 11. Uso de dosillo en improvisación del bongó.....	41
Figura 12. Introducción de “Ritmos negros” .....	42
Figura 13. Fragmento de improvisación de las congas en “Ritmos negros” .....	43
Figura 14. Patrón de cajón y clave rítmica afrocubana .....	44
Figura 15 . Improvisación de cajón y base rítmica .....	45
Figura 16. Solo de bongó .....	46
Figura 17. Base rítmica del tema “Landó” (1973).....	47
Figura 18. Patrón de festejo y clave rítmica .....	48
Figura 19. Patrón de congas en “Mi compadre Nicolás” y festejo ritmo.....	48
Figura 20. Patrón de quijada.....	49
Figura 21. Introducción de “Torito pinto” .....	49
Figura 22. Patrón afro tocado por Macario Nicasio.....	50
Figura 23. Fragmento de improvisación del bongó .....	50
Figura 24. Melodía de “Ungá”.....	51

Figura 25. Polirritmia en percusión de “Ungá” .....	52
Figura 26. Acompañamiento rítmico de “Landó” (1976) .....	53
Figura 27. Línea melódica de la segunda sección de “Landó” (1976) .....	53
Figura 28. Ejecución del cajón en la introducción de “Ollita noma” .....	55
Figura 29. Patrones de acompañamiento en “Ollita noma” .....	56
Figura 30. Primera intervención del bongó en “Ollita noma” .....	57
Figura 31. Base rítmica en la introducción de “Jolgorio de los negritos” .....	57
Figura 32. Corte de percusión del primer coro .....	58
Figura 33. Ejemplo de patrón chachalokafún en congas .....	58
Figura 34. Solo de bongó en “Jolgorio de los negritos” .....	59
Figura 35. Sección de percusión y voces .....	59
Figura 36. Base rítmica de “Samba malató” (2000) .....	61
Figura 37. Extracto del solo de congas .....	62
Figura 38. Fragmento de corte de percusión final y fuga .....	63

## INTRODUCCIÓN

Las expresiones musicales de los afrodescendientes en el Perú han pasado por una serie de procesos que las fueron transformando durante toda su historia. Desde la llegada de los primeros esclavos africanos, pese a las difíciles condiciones en las que se encontraban, el negro no tardó en desarrollar formas de expresión artística (Vásquez, 1982, p. 17), relacionándose con sus congéneres y dando lugar a las primeras manifestaciones musicales y dancísticas de ascendencia africana en el Perú.

No obstante, producto de la dificultad del negro en incorporarse plenamente a la sociedad peruana, estas prácticas musicales no recibieron el estímulo suficiente para mantenerse en el tiempo. El uso de instrumentos con un vínculo más directo a las tradiciones africanas, como los distintos tambores y marimbas, quedaron en desuso hasta su eventual extinción.

Con el paso de los años, como un intento de facilitar su incorporación dentro de la sociedad, el negro participó activamente de la construcción de la identidad criolla, asimilando su capital cultural al de los mestizos y blancos de ascendencia europea. No obstante, siguió siendo marginado y víctima del sesgo racial.

A manera de respuesta, durante la primera mitad del siglo XX, se desarrollaron proyectos artísticos que, aparte de ejecutar un repertorio de valeses criollos y formas afines, también incorporaron el son de los diablos<sup>1</sup> y algunos festejos que persistían en la memoria de comunidades y familias. El interés por recuperar el aporte negro a la cultura musical de la costa peruana aumentó rápidamente durante estos años, dando paso a la creación de distintos conjuntos musicales que empezaron a llamar la atención del público general limeño y al desarrollo del período artístico denominado el renacimiento afroperuano.

---

<sup>1</sup> Danza de carácter religioso registrada por cronistas en el siglo XIX (Tompkins, 2011, p. 120)

Este proceso de reconstrucción de las tradiciones musicales negras estuvo siempre de la mano con la capacidad creativa de sus intérpretes, que desarrollaron piezas completas a partir de fragmentos musicales. Comenzando en el año 1956, el investigador José Durand formó La Cuadrilla Morena de Pancho Fierro, el primer conjunto artístico que presentó temas afroperuanos en el escenario. El año siguiente, con la fundación del grupo artístico *Cumanana*, el trabajo de reinención de formas musicales empezó a tener un carácter africanista, desarrollado por Nicomedes Santa Cruz, con el fin de reivindicar el aporte del negro en el Perú.

Los proyectos artísticos que siguieron el trabajo inicial de *Cumanana*, como Teatro y Danzas Negras del Perú, de Victoria Santa Cruz, y Perú Negro, dirigido por Ronaldo Campos, continuaron con esta misma tendencia. Sin embargo, los elementos africanos que estos grupos implementaron no se basaron en un contacto directo con las culturas de África, sino a través del contacto con la tradición musical afrocaribeña, que para entonces ya se encontraba presente en el suelo peruano gracias a la difusión de grabaciones (Fernández, 2006, p. 5).

Es así como el uso de los instrumentos cubanos se empieza a dar dentro del género afroperuano, como una forma de recuperar el sonido de los tambores y africanizar el folklore negro. No obstante, el proceso de adaptación de las congas y el bongó no ha sido plenamente abordado por los estudios relacionados al renacimiento afroperuano. Desde mi experiencia como percusionista, es evidente que el estudio de los distintos patrones rítmicos tocados en las congas y el bongó, como también la forma característica en la que estos se ejecutan, se aprende por tradición oral y no se profundiza en los procesos que dieron origen al uso particular de estos instrumentos.

Debido a esto, la presente investigación busca responder a la pregunta: ¿de qué manera se implementaron los patrones rítmicos y el estilo de ejecución de las congas y el

bongó en el renacimiento afroperuano? Para esto, se desarrolla un primer capítulo que contextualiza el renacimiento afroperuano haciendo énfasis en las implicaciones sonoras de esta reconstrucción musical. Se realiza una recapitulación de los eventos que impulsaron la búsqueda del elemento negro dentro de las expresiones culturales de la costa peruana, presentando y argumentando la importancia de los principales exponentes de este movimiento.

Seguidamente, se indaga dentro del fenómeno de la búsqueda deliberada, por parte de los agentes del renacimiento afroperuano, de la “africanidad” en esta música. Este proceso hace referencia a la importancia que tuvo el denominado Atlántico Negro<sup>2</sup> en la construcción de una percepción de lo africano en el movimiento afroperuano.

Finalmente, sintetizando lo expuesto en los primeros dos subcapítulos, se fundamenta la propuesta de una estética rítmica que caracteriza las nuevas expresiones musicales de este período. Dentro de esta argumentación se presentan los conceptos que serán utilizados en el análisis del uso de los instrumentos afrocaribeños en las grabaciones discográficas del renacimiento afroperuano.

El segundo capítulo se enfoca en el análisis de las fuentes primarias: los temas seleccionados de Nicomedes Santa Cruz y su grupo *Cumanana*, Perú Negro y dos grabaciones de campo realizadas por William Tompkins. El capítulo está dividido en dos partes, iniciando con una revisión de los primeros usos de los instrumentos cubanos dentro del nuevo contexto musical afroperuano y terminando con el análisis de grabaciones musicales modernas de Perú Negro. Esta división tiene la finalidad de comparar el proceso de implementación de los instrumentos cubanos en el tiempo, hasta llegar a lo que actualmente se utiliza en la práctica musical de este género.

---

<sup>2</sup> Término propuesto por el sociólogo Paul Gilroy para referirse a las características culturales de los descendientes africanos ubicados en Cuba, Brasil y otras zonas aledañas al mar Atlántico.

## ESTADO DEL ARTE

El estudio del renacimiento afroperuano se ha ido produciendo desde distintas disciplinas, desde el aspecto histórico, sociocultural y los trabajos de la etnomusicología. Dentro de todos los recursos bibliográficos al respecto, sobresalen cuatro autores que influyeron significativamente en el interés académico por este movimiento cultural: William Tompkins, Rosa Elena Vásquez, Heidi Feldman y Javier León.

La disertación doctoral *The Musical Traditions of the Blacks of Coastal Peru* (1982) de William D. Tompkins fue uno de los primeros esfuerzos en documentar el amplio y complejo aspecto histórico de las tradiciones afroperuanas. Este trabajo, reeditado y traducido en 2011, *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*, expone un conjunto de fuentes históricas que evidencian el desarrollo de las expresiones musicales desde los esclavos hasta los protagonistas del renacimiento afroperuano. Tompkins desarrolla la idea de que las expresiones musicales de los afrodescendientes surgieron como producto de la síntesis de la tradición africana, española y, en menor medida, indígena. Su trabajo pone en evidencia todo el complejo espectro de prácticas culturales peruanas de la costa en el tiempo, con el fin de no caer en una visión “africanista” o “europeísta”.

Continuando con Rosa Elena Vásquez, sus libros *La práctica musical de la población negra en Perú* (1982) y *Costa – Presencia africana en la costa peruana* (1992), son significativos avances en el estudio de la música negra en el Perú. Ambos libros se dividen en dos secciones. En la primera, se contextualiza la práctica cultural de los afrodescendientes a través de la historia, desde distintos aspectos. En las segundas secciones, Vásquez realiza un estudio detallado de “La Danza de Negritos” y una recopilación de las danzas, géneros e instrumentos encontrados en la cultura musical de la costa peruana, respectivamente. Ambos aportes dan continuidad a lo iniciado por Tompkins, al presentar un interés por registrar las expresiones afroperuanas que, hasta ese momento, se encontraban en riesgo de perderse.

Si bien el aporte de estos dos primeros autores fue la base para futuros estudios sobre la música negra en el Perú, el fenómeno del renacimiento afroperuano y su repercusión en las innovaciones musicales no es del todo abarcado por ellos. No obstante, Tompkins ya hace mención del uso moderno de las congas y bongós en el festejo, haciendo referencia a Guillermo “El Niño” Regueira como el músico cubano que los introdujo (Santa Cruz citado en Tompkins, 2011, p. 75). Igualmente, Vásquez hace mención de la relación existente entre la costa peruana y el Caribe gracias a la difusión mediática, a partir de la década de 1920, llegando a afirmar que la música cubana “ha nutrido constantemente la cultura musical peruana, existiendo nexos y elementos de transformación, evolución y cambio que provienen de Centroamérica” (1992, p. 23).

En cuanto a estudios más enfocados en el renacimiento del género afroperuano, se encuentra el aporte de la etnomusicóloga Heidi Feldman. En su libro *Ritmos negros del Perú* (2009, publicado originalmente en inglés en el año 2006) Feldman explora el proceso del renacimiento de la música afroperuana dedicando capítulos a los principales protagonistas de este movimiento. Son de particular interés para esta investigación la compañía *Cumanana* y Teatro y Danzas Negras del Perú, de los hermanos Nicomedes y Victoria Santa Cruz, y Perú Negro, compañía a la cual Feldman atribuye la inscripción de “un canon de la música y de los bailes afroperuanos en el repertorio cultural de la nación” (p. 155) y la fijación de “un papel regular para los instrumentos de percusión latina” (p. 177).

Feldman complementa los trabajos anteriores dando un énfasis especial en la construcción del canon estilístico actual, evidenciando la reinención de las tradiciones negras en respuesta a una necesidad de distanciarse de la cultura criolla y vincularse a los movimientos internacionales de derechos de las poblaciones afrodescendientes, como también formar parte de una identidad transnacional diásporica africana.

La disertación doctoral de Javier León *The Aestheticization of Tradition: Professional Afroperuvian Musicians, Cultural Reclamation and Artistic Interpretation* (2003), manifiesta un interés en los roles asumidos por los músicos afroperuanos actuales, al ser considerados como agentes culturales y responsables de mantener el legado de los artistas que los precedieron. Para discutir este fenómeno, León profundiza en las implicancias socioculturales de las innovaciones que se dieron en ese contexto, haciendo énfasis en las transformaciones estilísticas del festejo y el landó.

Los autores mencionados aportan, desde sus respectivos enfoques, información necesaria para un estudio adecuado de los múltiples aspectos del renacimiento afroperuano. No obstante, el estudio del objeto musical en sí ha sido bastante limitado. Si bien, la mayoría de los autores han trabajado la transcripción y análisis del repertorio afroperuano antes y después del renacimiento, estos análisis no llegan a explicar el proceso por el cual se desarrollaron los patrones rítmicos específicos o cómo es que se reflejan los fenómenos sociales que experimentaron los artistas del renacimiento en su música.

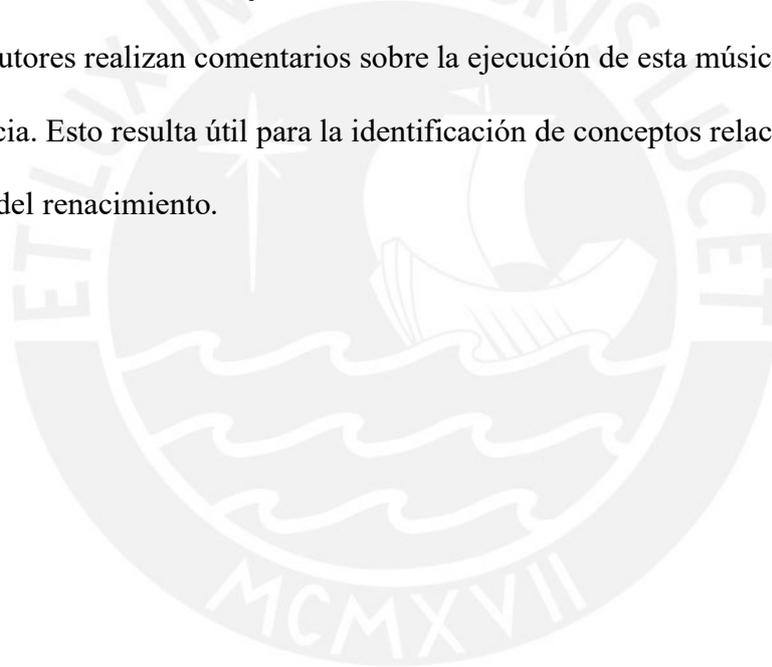
Se encuentran publicaciones recientes que denotan un interés, de parte de los mismos músicos, por el registro y estudio del género afroperuano. Destaca la tesis de maestría de Laureano Rigol *Identificación de elementos rítmicos y tímbricos de procedencia abakuá en la producción discográfica Son de los diablos (1974) de la Asociación Cultural Perú Negro* (2020), al ser uno de los pocos recursos bibliográficos que realiza un análisis detallado de los distintos elementos afrocubanos en la música del renacimiento. Enfocado en los temas “Ritmos Negros” y “Juan de Mata” de *Cumanana* y *Perú Negro* respectivamente, Rigol parte del estudio del fenómeno sonoro para ahondar en la relación de la música afrocubana de procedencia abakuá<sup>3</sup> con los grupos del renacimiento. Si bien los temas que analiza se

---

<sup>3</sup> Sociedad secreta fundada en Regla, municipio de La Habana, en 1836. Esta desarrolló expresiones artísticas e influenció en la consolidación de varias formas musicales afrocubanas, como el guaguancó y la rumba (Moliner, 2013, p. 8).

encuentran más relacionados a formas musicales directamente tomadas de la cultura afrocubana, su estudio es un importante aporte a la profundización de los procesos de sincretismo socio-cultural y su influencia en la música afroperuana.

Por último, los métodos de percusión *The Afro-Peruvian Percussion: From the Cajon to the Drum Set* de Héctor Morales (2011), y *Método de Cajón Peruano*, de Francisco Vallejos (2012); son publicaciones relevantes para esta investigación, al registrar los distintos patrones rítmicos de acompañamiento del festejo, landó y otras formas musicales afroperuanas. Pese a que no se encuentra un análisis profundo de los patrones registrados, ya que estas publicaciones tienen el objetivo central de enseñar los ritmos a través de la notación escrita, ambos autores realizan comentarios sobre la ejecución de esta música partiendo de su propia experiencia. Esto resulta útil para la identificación de conceptos relacionados a la estética rítmica del renacimiento.



## METODOLOGÍA

El análisis del objeto de estudio está basado en la correlación de las ejecuciones rescatadas del registro fonográfico con una serie de conceptos de la propuesta estética rítmica del renacimiento afroperuano. Mediante la revisión bibliográfica se definen cuatro conceptos específicos de esta estética: la binarización de rítmicas ternarias, las claves rítmicas, la dualidad melódica y el uso de polirritmias. Por ende, la metodología del análisis consiste en fundamentar los hallazgos del objeto de estudio, presentados mediante la transcripción musical, con los conceptos de la estética rítmica.

Los temas se seleccionaron tomando en cuenta la influencia de los conjuntos que los publicaron, basado en la revisión bibliográfica previa. Por otro lado, se realizó un análisis profundo del patrón rítmico ejecutado por los bongós y la naturaleza de su uso, como también de los patrones ejecutados por las congas en el festejo y el landó; por este motivo, los temas se eligieron por ser los más representativos para dicho análisis.

Cabe resaltar que un foco del estudio fue el proceso evolutivo de la adaptación de estos instrumentos al ensamble afroperuano. Por lo tanto, la selección de temas proviene tanto de la época en la que se dio el renacimiento de la música afroperuana, como también de décadas posteriores, con el fin de analizar la consolidación de estos patrones en el género. Adicionalmente, se analizan dos grabaciones de campo realizadas por William Tompkins a comunidades negras de Cañete y Chincha, comparando las formas de ejecución de los informantes con las expresiones musicales comerciales.

Tabla 1

Temas a analizar

<b>Autor y álbum</b>	<b>Temas</b>
Nicomedes Santa Cruz – <i>Cumanana: poemas y canciones</i> (1964)	“Samba malató”
Nicomedes Santa Cruz – <i>Canto Negro</i> (1968)	“Ritmos negros”
Perú Negro – <i>Gran Premio del Festival Hispanoamericano de la Danza y la Canción</i> (1973)	“Toro mata”, “Landó”
Perú Negro – <i>Son de los diablos</i> (1974)	“Mi compadre Nicolás”, “Torito Pinto”
Grabaciones de campo de William D. Tompkins (1976)	“Ungá”, “Landó”
Perú Negro – <i>Sangre de un don</i> (2000)	“Ollita nomá”, “Samba malató”, “Jolgorio de los negritos”
Perú Negro – <i>Jolgorio</i> (2005)	“Taita Guaranguito”

## Capítulo 1. Implicancias sonoras del renacimiento afroperuano

### 1.1. Contextualización histórica y principales exponentes

La historia de la música afroperuana se remonta a la llegada de los primeros esclavos africanos al Perú colonial del siglo XVI. Debido a la alta demanda de mano de obra, los colonos españoles recurrieron, como menciona Tompkins, a la importación masiva de esclavos provenientes del África Occidental, tanto de la zona denominada como Ríos de Guinea como de los alrededores del río Congo (2011, p. 20). Esta primera generación de africanos en el Nuevo Mundo, denominados bozales, tuvieron que rápidamente adecuarse a las costumbres y a la lengua española, dando inicio a un proceso de aculturación<sup>4</sup> que conllevó a la progresiva pérdida del capital cultural que traían de sus distintas zonas de origen.

A diferencia de otras zonas del mundo que también recurrieron a la trata esclavista, en el Perú, si bien hubo una presencia relevante de afrodescendientes, esto no significó que la población negra se desarrollara plenamente como parte de la sociedad peruana y que mantuviera su identidad cultural y sus expresiones artísticas. Como menciona Romero, una de las principales razones por las que se dificultó la fundación de una identidad negra fue la variedad de orígenes de los mismos africanos (1993, p. 310). Al provenir de distintos grupos étnicos, cada una con un *ethos* y tradiciones características, encontrar puntos en común no fue sencillo. Solo gracias a los limitados espacios de encuentro que se propiciaron para los esclavos, principalmente en las cofradías religiosas, es que se da un diálogo cultural y se documentan sus primeras expresiones musicales y dancísticas en el suelo peruano.

---

<sup>4</sup> Término que connota la adaptación de un grupo social a otra cultura dominante.

Las cofradías religiosas fueron los espacios más importantes para el desarrollo de las actividades artísticas de los africanos y afrodescendientes durante este primer periodo previo a la independencia y la abolición de la esclavitud. Estas comunidades propiciaron la participación de sus miembros en festividades religiosas “en procura de añadir un elemento exótico a estos pomposos y coloridos espectáculos” (Tompkins, 2011, p. 22). Resulta relevante destacar el sincretismo de estas primeras intervenciones, debido a que sus danzas, de un carácter tribal africano, como lo describen los cronistas de la época, estaban siendo recontextualizadas al formar parte de una ceremonia católica, en la cual “se mezclaron elementos culturales andinos, españoles, africanos y hasta árabes” (Arrelucea & Cosamelón, 2015, p. 64). Además, las danzas en sí ya eran el resultado de un sincretismo entre los mismos africanos: “pues, aunque procedían de culturas diferentes, se fue forjando una expresión propia, con el aporte de cada uno de los miembros tanto de la experiencia acumulada anteriormente, como de la creatividad del momento” (Vásquez, 1982, p. 17).

Para la iglesia, las muestras artísticas de las cofradías constituían una distorsión profana de la celebración religiosa. Tompkins hace énfasis en la celebración del Corpus Christi, en la cual los negros de las cofradías participaban “no solamente vestidos de diablos sino también como pájaros y animales, e incluso con sus indumentarias y colores nacionales” (2011, p. 127). Debido a esto se prohibieron estas representaciones profanas desde 1817, lo cual ocasionó una pérdida progresiva de elementos propios de la cultura africana.

Con el paso de los años se enfatizó la pérdida de las tradiciones originarias y el mestizaje entre negros, españoles y andinos profundizó la disolución de éstas (Romero, 1993, p. 311). El afrodescendiente se fue distanciando cada vez más de su cultura originaria, lo cual fue visto como una estrategia necesaria para ser reconocido dentro de la sociedad peruana. Esto se reflejó en la progresiva introducción de instrumentos como la guitarra y a su vez la

desaparición de los tambores y marimbas, lo cual facilitó que la tradición musical negra se integre dentro del mestizaje cultural del criollismo limeño.

La música criolla surge como un “nacionalismo artístico”, una necesidad de unificar las distintas características musicales de los europeos, andinos y negros como respuesta a la liberación de la corona española (Tompkins, 2011, p. 36). Para los afrodescendientes, este proceso ya se había iniciado años antes con su interés por aprender las formas musicales españolas y en muchos casos haber ejercido como profesores de danza para las clases altas limeñas. Esta tendencia se mantuvo durante la construcción de la identidad criolla, al ser la población negra participe clave en la popularización de danzas y formas musicales que se mantienen vivas hasta la actualidad, como son la resbalosa y la zamacueca, que posteriormente se transformó en la marinera.

Pese a los intentos por identificarse como criollos, los afroperuanos siguieron siendo víctimas de sesgos raciales y vistos como inferiores al criollo blanco o mestizo, lo que les impedía integrarse plenamente en la sociedad. Se desarrolló entonces un conflicto de identidad en el afrodescendiente, que no sería resuelto hasta mediados del siglo XX, cuando distintos personajes despertaron un interés por reivindicar el aporte negro a la cultura peruana.

A pesar de que gran parte del capital musical negro en este período se encontraba asimilado en la cultura criolla, existían espacios donde la herencia de las cofradías y el elemento africano aun sobrevivía. De las danzas y formas musicales que fueron cultivadas durante la colonia, como el son de los diablos, el congo, el panalivio, entre otros, así como del instrumental que manejaron y las formas de ejecución, solo quedaban pocas huellas en la memoria de algunas familias afrodescendientes. Excepcionalmente, algunas expresiones musicales afroperuanas se mantuvieron presentes en grupos como la última cuadrilla de diablos de Francisco Andrade que estuvo en actividad hasta 1930.

Un primer acercamiento a una revitalización de la música negra se dio con la conformación del conjunto Ricardo Palma, dirigido por Samuel Márquez, que se presentaba en las famosas peñas y jaranas criollas con un repertorio que incluía, aparte de las marineras, vales y resbalosas, canciones negras que el mismo Márquez había arreglado a partir de fragmentos de estribillos que aun persistían (Tompkins, 2011, p. 55).

Por su parte, Feldman menciona el aporte de la compositora Rosa Mercedes Ayarza, al realizar una serie de arreglos sinfónicos de canciones afroperuanas que los hermanos Augusto y Elías Ascuez le habían proporcionado (2009, p. 33). Tanto Ayarza como Márquez se caracterizaron por presentarse en teatros y llamar la atención del público limeño, generando un interés en la música de la diáspora africana, un primer paso en el reconocimiento del fenómeno negro y su separación de la cultura criolla.

La creciente popularidad de la música negra aumentó significativamente con el proyecto de José Durand, un académico criollo que tuvo prolongado interés en las expresiones culturales afroperuanas. En forma similar a Ayarza, Durand se enriqueció principalmente por el trato con Porfirio Vásquez, miembro de una de las familias afrodescendientes que aún mantenían recuerdos de las danzas afroperuanas de siglos anteriores. Adicionalmente, su grupo contó con la participación de incipientes bailarines y músicos afrodescendientes que también aportaron a la recreación de un repertorio plenamente afroperuano, como Juan Criado, Ronaldo Campos, Caitro Soto, entre otros. El resultado de esta labor de investigación y recreación se concretó en 1956 con el debut de la compañía “Pancho Fierro” en el Teatro Municipal de Lima.

Cabe mencionar el impacto que tuvo el avance de la tecnología dentro del trabajo de reinención que se dio con Durand. Con la llegada del nuevo siglo, se inició la industrialización de la música, la aparición de la radio y la venta de fonogramas. Rigol advierte que para la década de los 30 “la música popular cubana, apoyada por la industria del

disco, irrumpió con fuerza a nivel mundial” (2020, p. 20). La presencia de la tradición musical afrocubana aparece en el panorama peruano de forma paralela a la revitalización de la música negra. Feldman comenta sobre la interpretación musical de “Pancho Fierro” que “algunos de los músicos [...] habían trabajado antes con grupos que tocaban música criolla y la popular música tropical cubana, permitiéndole a la música afroperuana renacer con un ‘acento cubano’” (2009, p. 36). Este fenómeno será de fundamental importancia para el desarrollo de la música negra en proyectos posteriores al de la compañía “Pancho Fierro”.

Con la eventual disolución de la compañía, tras una corta pero fructífera trayectoria artística, se había logrado en pocos años que el panorama musical del nuevo movimiento afroperuano cambiase significativamente. Gracias al apoyo que Durand brindó a los artistas negros, estos empezaron a formar nuevas compañías y grupos artísticos tras evidenciarse el éxito que tenían con el público limeño. Si bien existieron precursores de la obra de Durand, fue a partir de este punto que, según Feldman, se propone el término de “renacimiento afroperuano” para denominar a un periodo caracterizado por la rápida aparición de distintos exponentes de la música afroperuana, como también por los cambios estilísticos que se dieron en la estética sonora y dancística para distinguir la cultura afroperuana de la criolla.

Continuando la labor de Durand, Nicomedes Santa Cruz, que había sido integrante de “Pancho Fierro”, decidió formar su propio grupo artístico *Cumanana* en 1957, acompañado de otros ex miembros de la compañía de Durand (Feldman, 2009, p. 64). Nicomedes se caracterizaba por ser un folklorista con intereses político-artísticos marcados por los movimientos internacionales de la negritud y reivindicación del orgullo negro (Aguirre, 2013, p. 149). Sus indagaciones lo llevaron a tomar como referentes a la cultura afrobrasileña y la diáspora atlántica, trazando paralelismos y conexiones entre estos países y el Perú. Fue de vital importancia para *Cumanana* ir más a fondo en la recuperación de la tradición musical

afroperuana, valiéndose de distintos recursos para la recreación de un sonido más “africanizado” que el que ya se había producido en años anteriores.

La hermana de Nicomedes, Victoria Santa Cruz, se unió a su proyecto artístico dos años más tarde, compartiendo sus mismas inquietudes y el interés por revalorizar la identidad africana. Para ello, Victoria propuso su famoso método de la “memoria ancestral”, afirmando que se podrían recuperar los elementos faltantes en las danzas e instrumentaciones de las canciones afroperuanas haciendo uso de la introspección (Feldman, 2009, p. 61). El trabajo de Nicomedes y Victoria con “Cumanana” fue de vital importancia, al ser los pioneros en la renovación de la sonoridad de la tradición musical peruana, teniendo como referente la diáspora del Atlántico Negro:

Other modern and foreign percussion instruments such as the conga, the cowbell, and the bongos, widely disseminated in Peru due to the immense popularity of Caribbean rhythms, were incorporated by the Santa Cruz siblings to the instrumental corpus of the Afro-Peruvian repertoire [Otros instrumentos modernos y foráneos como la conga, la campana y los bongós, difundidos debido a la inmensa popularidad de los ritmos Caribeños, fueron incorporados por los hermanos Santa Cruz al cuerpo instrumental del repertorio afroperuano] (Romero, 1993, p. 320).

Las implicancias sonoras de esta mirada a la tradición afrocubana para construir un discurso africanista en la música peruana serán profundizadas más adelante. Cabe mencionar que el trabajo de los hermanos Santa Cruz marcó un hito importante en la revitalización de la música afroperuana (Romero, 1993, p. 316). A partir de este momento en la cronología del género, se pone un énfasis particular en la percusión y la presencia de los tambores, que no habían sido parte del instrumental afroperuano desde la época de las cofradías.

Estas innovaciones instrumentales hechas por los hermanos Santa Cruz probablemente no se hubieran dado de la misma manera sin la presencia de un personaje clave en este primer contacto directo de la música afrocubana con la renovada música afroperuana. Guillermo Nicasio Simons Regueira, también conocido como “El Niño”, fue un músico cubano que, en el año 1946, siguiendo el fenómeno de popularidad de la música tropical cubana, vino al Perú como parte del grupo de Benny Bustillos, la “Habana Cubans” (Rigol, 2020, p. 22). Tras haber hecho una gira por varios países, Guillermo decidió quedarse en Lima y formó parte del conjunto *Cumanana*. Gracias a sus conocimientos de la música cubana, su aporte a la renovación sonora que estaban emprendiendo los Santa Cruz fue determinante.

“El Niño” participó en las grabaciones fonográficas *Cumanana*, en 1964, y *Cantos Negros*, en 1968. En esta segunda grabación se aprecia una presencia muy marcada de la tradición musical afrocubana, sirviendo de base para las décimas recitadas por Nicomedes, a través del uso de polirritmias y un set de percusión bastante cercano al existente en su país de origen. La influencia de “El Niño” no se quedaría con los Santa Cruz, ya que unos años más tarde, contribuiría a la fundación de Perú Negro, quizá, el proyecto artístico más importante del renacimiento afroperuano.

En 1966, durante el período de grabación discográfica de *Cumanana*, Victoria Santa Cruz regresó al Perú después de 5 años de haber estado estudiando teatro y coreografía en Francia, motivo por el cual dejó la codirección del grupo de su hermano Nicomedes. A su regreso organizó una audición abierta para su compañía Teatro y Danzas Negras del Perú. Esta nueva agrupación fue fundamental para profundizar los métodos introspectivos de Victoria y reivindicar la identidad racial de los jóvenes que buscaban conocer más a fondo su pasado diaspórico: “Los miembros de Teatro y Danzas Negras del Perú aprendieron a afrontar y aceptar su propia negritud sin la vergüenza que habían sido socialmente

condicionados a sentir” (Feldman, 2009, p. 83). Asimismo, el gran número de interesados en formar parte de la compañía fue un indicador del cambio social que estaban viviendo los afrodescendientes, como menciona Victoria:

La prueba está en que cuando he hecho este llamado a todos los negros del Perú para formar el teatro negro, respondieron, y cuento en mi compañía con ellos, negros, mulatos, zambos claros, cosa que no sucedía antes, porque un zambo no se consideraba negro y un mulato mucho menos (Santa Cruz en Feldman, 2009, p. 82).

Teatro y Danzas Negras del Perú tuvo bastante éxito a finales de los años sesenta, participando activamente en los escenarios de Lima y en el extranjero. Además, durante estos años se consolida la renovada propuesta coreográfica del landó y la zamacueca gracias al método de la memoria ancestral. Si bien estas reinventiones se dieron bajo una perspectiva africanista debido a la pérdida del capital cultural, los conceptos coreográfico-rítmicos que Victoria desarrolló a partir del recuerdo de una melodía resultaron tan atractivos que actualmente “las coreografías recreadas (y los procesos que las inspiraron) subsisten como nuevos ‘originales’ en la memoria popular y en las actuaciones contemporáneas” (Feldman, 2009, p. 87).

Para 1968, con la llegada del general Juan Velasco al gobierno, el apoyo a la comunidad afroperuana y sus esfuerzos de ir reconstruyendo una identidad sistemáticamente ignorada fueron respaldados por primera vez por el Estado peruano. Como parte de las políticas culturales de este nuevo gobierno, se impulsaron las iniciativas artísticas nacionales. Estas nuevas medidas dieron como resultado la creación de la Escuela Nacional de Folklore y, posteriormente, el Conjunto Nacional de Folklore, ambos dirigidos por Victoria Santa Cruz. En este nuevo espacio, Victoria continuó profundizando la práctica de la memoria ancestral y realizó producciones de danzas de la costa y de la sierra, llevando la cultura

peruana a distintos países de Latinoamérica, Estados Unidos y Europa (Feldman, 2009, p. 90).

Posteriormente a la labor de Victoria Santa Cruz durante los años de Teatro y Danzas Negras del Perú, algunos alumnos suyos dejaron el conjunto para emprender sus propios proyectos artísticos, lo cual dio origen a Perú Negro, el grupo artístico afroperuano más influyente de la década del 70 en adelante. Si bien Victoria rechazaba el concepto detrás de las nuevas agrupaciones semejantes a este grupo, que según ella “distorsionaron las manifestaciones negras que ella había recuperado” (Feldman, 2009, p. 84), es innegable que este conjunto significó un avance significativo en la consolidación del nuevo sonido del renacimiento afroperuano.

Perú Negro, el único de los conjuntos artísticos mencionados que en la actualidad aún se mantiene activo, es considerado como “la máxima expresión del arte afroperuano” (Rigol, 2020, p. 36). Fue fundado en 1969 por Ronaldo Campos, Caitro Soto, “Lalo” Izquierdo, Víctor Padilla y Rodolfo Arteaga, entre otros. Varios de sus miembros ya habían trabajado juntos en otras agrupaciones, como “Pancho Fierro”, *Cumanana* y Teatro y Danzas Negras del Perú. Si bien el proyecto se inició con la finalidad de tener presentaciones constantes y una remuneración adecuada (Barrós, 2016, p. 84), gracias a la intervención de la cantante Chabuca Granda, a quien Barrós también considera como “fundacional para la proyección internacional del grupo” (2016, p. 88), el grupo recibió una invitación para participar en el Primer Festival Hispanoamericano de la Danza y la Canción en Argentina.

A diferencia de otros proyectos similares, Perú Negro se caracterizó por contar con el apoyo creativo y administrativo de personajes externos a la tradición negra como Luis Garrido Lecca, Guillermo Thorndike y César Calvo. Por ello, en tan solo unos meses Perú Negro produjo el espectáculo “La tierra se hizo nuestra” y ganó el primer puesto en el festival en Argentina, logrando construir un público extranjero que los solicitó desde distintos países.

Por otro lado, Barrós identifica un período de 6 meses a partir de la segunda mitad del año 1971, marcado por el apoyo privado del empresario Luis Banchemo Rossi, en el que “no se hicieron presentaciones, pues era tiempo de ‘preparación’ y ‘afianzamiento’ de su arte (capital cultural)” (2016, p. 123). Este periodo resulta ser importante en el desarrollo de la propuesta sonora de la agrupación, ya que tan solo unos años después estarían grabando sus dos primeros álbumes de estudio *Gran Premio del Festival Hispanoamericano de la Danza y la Cancion* (1973) y *Son de los diablos* (1974), en los que quedaría registrado el resultado de este período de preparación: una propuesta sonora moderna del renacimiento afroperuano que, entre otras cosas, daría “un papel regular para los instrumentos de percusión latina” (Feldman, 2009, p. 177).

Durante el periodo previo a sus grabaciones discográficas, algunos de los miembros de Perú Negro, acompañados por Calvo y Garrido-Lecca, realizaron viajes a zonas rurales de Chíncha y Cañete en búsqueda de “los rezagos de la herencia africana” (Barrós, 2016, p. 123), un trabajo de investigación similar al que hicieron las primeras compañías artísticas del renacimiento afroperuano. Pese a que no se encuentra mucha documentación al respecto, existe evidencia que durante este periodo el músico cubano “El Niño” Regueira y su hijo Macario apoyaron en la consolidación de la sonoridad característica de la agrupación. En comunicación privada con Rigol, Macario afirma que previo al año 1971, “El Niño” había estado en constante contacto con Ronaldo Campos y Cesar Calvo, enseñándole a Campos distintos patrones de percusión cubana, coreografías y cantos (2020, p. 79).

Lamentablemente, el 7 de mayo 1971 Guillermo Nicasio Regueira falleció en un accidente automovilístico, dejando su legado musical a su hijo Macario, quien participó en la grabación del segundo disco de Perú Negro.

Tras la publicación de su segundo trabajo de estudio en 1974, Perú Negro no volvió a realizar una grabación hasta la llegada del nuevo milenio. Durante ese período, el grupo

siguió realizando constantes presentaciones en distintos escenarios de la capital limeña y provincias del país, validando la percepción de una tradición musical “auténtica” (Dodge, 2008, pp. 46-47). De esta manera, se le atribuye a Perú Negro la consolidación de “un canon de la música y de los bailes afroperuanos en el repertorio cultural de la nación” (Feldman, 2009, p. 155),

Es tan importante el legado de esta agrupación que en la actualidad se le toma como referente ideal para la correcta ejecución de los distintos subgéneros de la música afroperuana moderna. La mayoría de los docentes de música afroperuana del medio, en algún momento, han formado parte o han tenido alguna relación con la aún activa agrupación, lo cual se ve reflejado en los pocos, pero significativos métodos de percusión afroperuana que existen, de los cuales resaltan los trabajos de Hector Morales *The Afro-Peruvian Percussion: From the Cajon to the Drum Set* (2011) y *Método de Cajón Peruano* de Francisco Vallejos (2012).

## **1.2.La búsqueda sonora de la “africanidad”. El Atlántico Negro**

El término “Atlántico Negro” es propuesto por el historiador Paul Gilroy en 1993 como un concepto que engloba el sentimiento compartido entre los descendientes de la diáspora africana, resultado de la trata esclavista. Este sentimiento compartido se define, como menciona Feldman, como una “conciencia colectiva de pérdida y de éxodo obligado” (2009, p. 58), pese a que la trata de esclavos se llevó a cabo generaciones atrás. Asimismo, Gilroy propone que los afrodescendientes experimentan un conflicto de identidad al estar situados en un punto medio entre su pertenencia a la cultura moderna occidental y su ascendencia africana.

Estas dinámicas sociales también estuvieron presentes a lo largo de la historia del negro en el Perú, desde su etapa inicial, dominada por el control de las élites europeas, hasta el siglo XX, con la proliferación de la identidad criolla. Feldman plantea que es a partir de

este fenómeno que se afianza el término “Pacífico Negro”, distinguiendo ambas diásporas bajo la premisa de que la doble conciencia del Atlántico negro es resultado de la doble identificación con el África premoderna y el Oeste moderno, mientras que el Pacífico negro negocia relaciones ambiguas con las culturas criollas locales e indígenas y con el Atlántico negro en sí (2005, p. 206). Esto se evidencia durante la reinención de la música afroperuana, ya que, al haberse perdido gran parte de la práctica artística proveniente de la colonia y los primeros años de la República, los protagonistas del renacimiento tomaron como mayor referente a la cultura afrocubana, en vez de las culturas directamente africanas.

En el desarrollo histórico del renacimiento afroperuano, la necesidad de “africanizar” los remanentes de la música negra empieza con la iniciativa de los hermanos Santa Cruz. Feldman explica que en 1963 Nicomedes realizó un viaje a Brasil en el cual entró en contacto con folkloristas de esa tradición musical y, como producto de este encuentro, propuso una teoría sobre la genealogía del, en ese entonces, olvidado landó (2005, p. 213). Ya que existe muy poca evidencia de una relación directa del landó afroperuano con alguna práctica musical traída por los esclavos desde África, Nicomedes consideró al lundu brasileño como un nexo entre una danza congo-angoleña documentada y la expresión musical peruana. A partir de esta idea, él propuso que el landó dio origen a la zamacueca y la marinera al compartir un movimiento coreográfico denominado “golpe de frente”. De esta manera se relacionan las prácticas musicales más representativas de la cultura criolla con un pasado africano.

Dicha teoría ha sido bastante cuestionada, pero independientemente del grado de veracidad de las afirmaciones de Nicomedes, se destaca la intención de buscar un origen africanista a sus reinenciones musicales. Esto se ve nuevamente en la grabación del tema “Samba malató”, realizada en 1964 por su conjunto *Cumanana*, al incluir un segundo verso con “letras que sonaban como ‘africanas’” (Feldman, 2009, p. 24). Asimismo, este tema

presenta una evidencia directa de la relación de Nicomedes con la cultura afrocubana al contar con la participación del músico cubano “El Niño” Regueira en el bongó, una de las primeras grabaciones de este instrumento como parte de la renovada música afroperuana.

Dicha relación con Cuba se haría aún más presente en su segunda grabación fonográfica *Canto Negro*, publicada en 1968. En ésta, Nicomedes le dió un mayor protagonismo a “El Niño”, al grabar un set completo de percusión cubana, mediante el uso de congas, bongó y campanas; interpretando variaciones basadas en ritmos de la música abakuá, proveniente de Cuba. La percusión y los cantos de índole religiosa combinados con las décimas de Nicomedes formaron una representación sonora del fenómeno del Pacífico Negro que propone Feldman, al ser un sincretismo afrocubano la fuente de inspiración “africana” para la música negra peruana.

Rolando Pérez argumenta sobre este sincretismo cubano que, si bien poseía una relación más cercana a lo que se considerara una tradición ancestral de los afrocubanos, “ni aún en el contexto social más favorable a la conservación de los rasgos africanos originarios deja de haber un proceso de intercambio cultural entre las diversas etnias africanas” (1986, p. 45). Es decir, estas tradiciones musicales que, a diferencia del caso peruano, sobrevivieron al paso del tiempo y fueron influyentes en el proyecto africanista de los Santa Cruz, ya eran una reinterpretación, producto de un nuevo contexto.

Curiosamente, en los años posteriores, Nicomedes aparentó ser más crítico de su propia tendencia africanista, arrepintiéndose de haber incluido letras inventadas para “Samba malató” (Feldman, 2009, p. 135) y omitiendo los instrumentos de la tradición musical afrocubana en su grabación fonográfica *Socabón: Introducción al folklore danzario de la costa peruana* (1975), en donde se hace un registro de todos los instrumentos del conjunto de percusión afroperuano. Es probable que, al igual que su hermana Victoria, Nicomedes también considerara que los nuevos conjuntos que se formaron a partir de sus aportes

tergiversaron cierta esencia folklórica de la música afroperuana, por lo que, a manera de respuesta, Nicomedes intentó regresar a las raíces menos africanistas de esta tradición. Sin embargo, el legado de Nicomedes y *Cumanana* ya formaba parte de la nueva generación de músicos negros y hasta la actualidad se mantiene dicha naturaleza africanista al momento de interpretar estos temas.

Victoria Santa Cruz, como parte de *Cumanana* y también en sus proyectos personales, Teatro y Danzas Negras del Perú y el Conjunto Nacional de Folklore, no fue ajena a la dinámica sociocultural del Pacífico Negro. En su caso, la apropiación de los instrumentos y expresiones culturales afrocubanas, al igual que en *Cumanana*, fue fundamental para dar una reminiscencia de la naturaleza africana de las expresiones peruanas negras. Además, acerca de su principal método de recreación de danzas, la memoria ancestral, que se basa en conectar con un pasado africano imaginario, Feldman menciona que “ella se refiere a un África generalizada que ya no existe más (y que quizás nunca existió tampoco, excepto en la imaginación diaspórica)” (2009, p. 62). Así, los aportes de Victoria, principalmente la recreación de la coreografía del landó, también tienen una relación con el Atlántico Negro como fuente de inspiración.

Por último, los miembros de Perú Negro realizaron la búsqueda sonora de la africanidad a través de la implementación del instrumental afrocubano y de ciertas tradiciones religiosas, impartidas por “El Niño” Regueira quien fue bastante cercano al director de la compañía, Ronaldo Campos. Al igual que con los miembros de *Cumanana*, Regueira compartió elementos de la cultura abakuá para la creación de distintos temas de Perú Negro, como “Canto a Eleguá”, cuyo nombre hace alusión a un santo de la tradición yoruba (Rigol, 2020, p. 24). Este tema originalmente se caracteriza por el uso de los tambores batá, adaptado por Perú Negro al set de congas, bongó y campana.

Esta nueva fusión afroperuana, añade Feldman: “represents, for them, the lost African heritage they preserve through staged performance and the past they wish to reclaim” [representa, para ellos, la herencia africana perdida preservada a través de la actuación en escenarios y el pasado que buscan reclamar] (Feldman, 2005, p. 222). Como ya se ha mencionado, una de las características principales de la sonoridad de Perú Negro fue la reimplementación de un rol permanente para los tambores, que no se habían vuelto a utilizar desde la desaparición de los tambores de botija (Vásquez, 1982, pp. 30-31). Esta implementación instrumental en sí ya poseía una carga simbólica que redefiniría la estética musical afroperuana.

Al haberse perdido la práctica de ejecución original de los tambores, los miembros de Perú Negro recrearon una serie de patrones rítmicos, inspirados en la tradición afrocubana, para reforzar la sonoridad “africana” de sus arreglos musicales. Tomando en cuenta el aporte fundamental de Perú Negro, como también de los proyectos precursores de los hermanos Santa Cruz, se evidencia un cambio significativo en la forma de ejecutar la música afroperuana antes y después de la mitad del siglo XX. Volviendo a las ideas de Gilroy y Feldman, las innovaciones del renacimiento afroperuano responden a una serie de condiciones que propiciaron el contacto de la diáspora afrocubana con la peruana. El fenómeno de la doble conciencia llevó al intercambio cultural entre estas dos tradiciones con el fin de reivindicar una identidad propia afroperuana y marcar distancia de la cultura criolla.

Si bien, la reinterpretación y reinención del folklore negro “do not exactly represent the history of Africans in Peru, they do very accurately speak to the realities of the Afro-Peruvian experience” [no representan exactamente la historia de los africanos en Perú, sí refieren de forma precisa a la experiencia afroperuana] (Feldman, 2005, p. 223). Por este

motivo, las innovaciones del renacimiento rápidamente fueron asimiladas dentro de la práctica musical y dieron paso a la música afroperuana moderna.

### **1.3. La construcción de una estética rítmica afroperuana**

Habiendo ya expuesto los distintos puntos de encuentro entre las influencias extranjeras y los principales exponentes del renacimiento afroperuano, es importante considerar en este punto las repercusiones musicales de dicho fenómeno sociocultural. Como ya se ha mencionado, uno de los principales cambios de la música negra en esta época fue la construcción de un canon estilístico particular para los distintos subgéneros que la conforman. Como comenta León acerca del festejo, “over the decades the genre transitioned from a loose collection of songs used for festive occasions, to a clearly defined genre with specific accompaniment patterns” [con el paso de las décadas el género transicionó de una colección suelta de canciones usadas en ocasiones festivas, a un género claramente definido con patrones de acompañamiento específicos] (2003, p. 128).

Esto también ocurrió con el landó, subgénero que pasó a tener gran relevancia a partir de este período, pese a su escasa documentación previa al renacimiento, e involucró la codificación de los instrumentos provenientes de la tradición negra postcolonial, como el cajón y la guitarra; y también de los instrumentos incorporados de la tradición afrocubana, como las congas y el bongó.

Distintos autores han rescatado estas nuevas particularidades estilísticas a través de la transcripción y análisis tanto de ejecuciones en vivo, como del registro fonográfico, desde la perspectiva melódico-armónica y del factor rítmico. No obstante, el estudio del fenómeno rítmico, de especial interés para esta investigación, no ha sido suficientemente profundizado. La tesis de Laureano Rigol (2020), que analiza las relaciones rítmicas del tema “Juan de Mata” grabado por Perú Negro con patrones rítmicos de la cultura abakuá cubana, es un

aporte reciente y de sumo interés para comprender las manifestaciones sonoras del ya mencionado contacto de Perú Negro con esta tradición por medio del músico “El Niño” Regueira.

Tanto Feldman como León mencionan en sus investigaciones la adaptación de patrones rítmicos provenientes del guaguancó cubano en la implementación de los instrumentos de esta tradición musical en la música negra (2009, p. 194; 2003, p. 184). Sin embargo, se requiere un estudio más extenso de los distintos registros fonográficos para establecer un mejor entendimiento de la estética rítmica que transformó la música afroperuana a mediados del siglo XX.

Para abordar el estudio de estas particularidades rítmicas se rescataron conceptos teóricos que representan sus más importantes características, en relación al interés de los conjuntos musicales de este período por resaltar el elemento africano del capital musical negro. Estos conceptos son: La binarización de rítmicas ternarias, la presencia de polirritmias, el uso de las claves rítmicas y la dualidad melódica.

Cabe mencionar que este análisis es resultado de una visión retrospectiva del fenómeno musical y que no existe evidencia que estos conceptos hayan sido aplicados explícitamente por los miembros de los conjuntos musicales de la época en el momento de reinventar la práctica instrumental. Tomando en cuenta la influencia del Atlántico Negro y la constante labor investigativa de los músicos del renacimiento afroperuano, se puede inferir que los conceptos de esta propuesta estética hayan sido tomados en cuenta al momento de crear los patrones rítmicos asociados con los distintos subgéneros de la música afroperuana.

Iniciando con el concepto de la binarización de rítmicas ternarias, este fue propuesto por el musicólogo cubano Rolando Pérez en 1986. Este autor investigó las rítmicas presentes en la música de los descendientes africanos de América Latina y Centro América, y fundamentó lo que él llama una “tendencia binarizadora” de los ritmos comúnmente ternarios

africanos. Añade también que este proceso se vio fuertemente influenciado por las complejas relaciones sociales en las que se desarrolla la práctica artística de los afrodescendientes (p. 14).

Pérez identifica tres tipos de transformaciones rítmicas, en relación al grado de su binarización y el contexto social en el que éstas se dieron. El primer caso de binarización se dio en las regiones en las que se desarrolló una “cultura de resistencia opuesta a la cultura de dominación del europeo” (p. 15). En este contexto social, los esclavos africanos lograron un sincretismo cultural entre sus distintas etnias y desarrollaron una práctica musical contraria a la de los europeos, que también cuenta con distintas expresiones musicales populares de rítmica ternaria. La binarización de las rítmicas africanas surge entonces como una reinención musical del momento, pero éstas, argumenta Pérez, “conservaron características originales” (p. 15). Este caso responde a las tradiciones musicales de Cuba, Puerto Rico y otras regiones del Atlántico Negro, cuya música popular se caracteriza por poseer rítmicas binarias, tales como en el son cubano, la rumba, la bomba, entre otras.

Un segundo caso se dio en grupos sociales afrodescendientes que sí mantuvieron sus prácticas musicales con el tiempo, comúnmente en el contexto de celebraciones religiosas:

En Brasil, Cuba, Haití y Trinidad subsiste entre los estratos populares una música asociada a los cultos afroides que mantiene en mayor o menor grado su particular identidad étnica africana. Por ello esta música, que podemos considerar en un nivel antecedente, ha participado de los procesos transculturales en menor medida que la música desvinculada de la función ritual (Pérez, 1986, p. 15).

Como menciona el autor, estas rítmicas se desarrollaron paralelamente al proceso de binarización de la música popular en regiones como Brasil y Cuba. Si bien los ritmos ternarios no fueron transformados en gran medida de su origen africano, difícilmente se

mantuvieron intactas con el paso del tiempo. Los espacios de culto, al igual que en las cofradías coloniales del Perú, se caracterizaron por la presencia de afrodescendientes de distintas etnias, asimilando elementos de la religión católica dentro de sus celebraciones (Rigol, 2020, p. 14). De esta manera, estaría presente cierto grado de sincretismo en la práctica musical religiosa afrocubana.

Por último, Pérez menciona que un tercer caso se dio en las sociedades en las que la práctica musical afrodescendiente logró asimilarse a la europea, en base al uso común de sus rítmicas ternarias. Sobre este punto, se hace mención al término de rítmicas sesquiálteras, provenientes de la agrupación de subdivisiones de la métrica ternaria. Tomando como base un compás de 12/8, este puede ser agrupado como cuatro pulsaciones ternarias o seis pulsaciones binarias, lo cual lo vuelve compatible con un compás de 6/4. Adicionalmente, estas agrupaciones pueden organizarse de tal manera que se mantenga una relación de 2:3, dos negras con puntillo y tres negras dentro de un compás de 6/4 o 12/8, por ejemplo. Es esta proporción la que se le denomina rítmica sesquiáltera, o hemiola, y según Pérez: “Es un importante elemento rítmico que la música española comparte con la africana, el cual acrecienta la compatibilidad entre ambos y coadyuva a que se produzca el sincretismo” (1986, p. 58).

Este último caso es de particular interés debido a que se adecua con el contexto social del afrodescendiente en el Perú. La promoción de la cultura criolla permitió el desarrollo de formas musicales en las cuáles el negro tuvo una activa participación, principalmente en el vals criollo. Sin embargo, en este proceso sincrético, las rítmicas ternarias de origen más cercano al africano se asimilaron a la rítmica sesquiáltera europea.

Sin embargo, las prácticas musicales negras más antiguas persistieron en ciertas localidades y familias, que fueron fundamentales en el proceso de investigación de Cumanana y Perú Negro al recuperar esta tradición musical. Partiendo de los pocos registros

que se tienen de estas prácticas previas al renacimiento, se puede demostrar que las rítmicas que los músicos de la época encontraron en estas localidades contaban con cierto grado de binarización.

Un primer argumento para la presencia de la binarización de rítmicas ternarias se encuentra en el trabajo etnomusicológico de Rosa Elena Vásquez y su estudio de la Danza de Negritos del Carmen. Esta danza, que no es únicamente practicada por la población negra, cuenta con una tradición que se remonta a la época de las cofradías. En el caso de El Carmen, la danza se caracteriza por el uso del violín y las cuadrillas de zapateadores que simultáneamente cantan y cumplen la función rítmica con el uso de campanas y el zapateo. Vásquez presenta, como parte de su estudio, varias transcripciones de los temas que componen la danza y rescata las particularidades rítmicas del violín, como también de las figuras marcadas por los bailarines al zapatear:

The image shows a handwritten musical score titled "Pisa de Humay". It is divided into two systems, (a) and (b). System (a) includes parts for Cantante (Cant.), Violín, Campana (Camp.), and Zapateo. The Cantante part is in 2/4 time with a tempo of  $\text{♩} = 116$  (a.c.c.). The Violín part features a "pedal simile" and includes a triplet. The Campana part has a simple rhythmic accompaniment. The Zapateo part includes a triplet and a "2" marking. System (b) continues the Violín and Zapateo parts, with a tempo of  $\text{♩} = 120$ . The Violín part in (b) also includes a "pedal simile" and triplets. The Zapateo part in (b) includes a triplet and a "3" marking.

Figura 1. Transcripción "La Pisa de Humay" (Vásquez, 1982, p. 91)

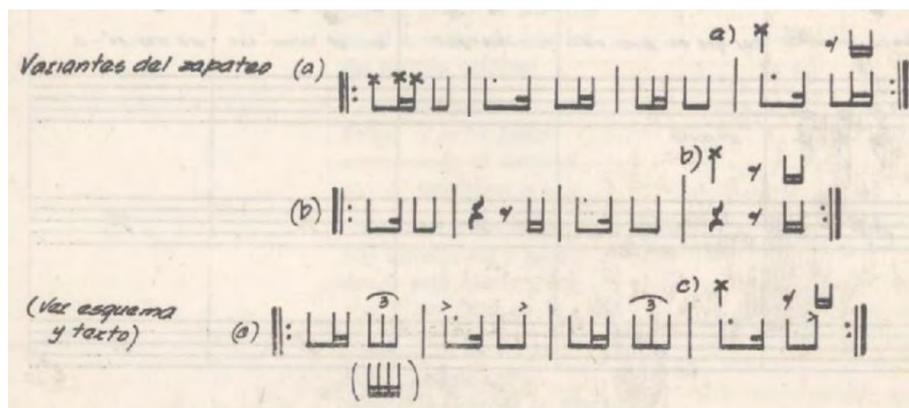


Figura 2. Patrones de zapateo (Vásquez, 1982, p. 88)

Como se puede observar, la danza presenta elementos rítmicos binarios en su melodía y acompañamiento rítmico. Sin embargo, se destaca la presencia constante del tresillo en el violín y en algunos patrones de zapateo. Adicionalmente, Vásquez argumenta que durante el Contrapunto de Zapateo, momento de la danza en el que los bailarines se enfrentan, “se hacen los motivos basados más en el 6/8 [...] los miembros del Atajo vuelcan su creatividad con mayor espontaneidad incorporando, al parecer en el contra punto, ritmos que se vinculan más con la música criolla popular” (pp. 170-171). Por ende, se infiere que el proceso de binarización se dio de forma parcial. Lo que no se podría determinar es si esta presencia de la rítmica ternaria corresponde a una supervivencia de elementos africanos o, como menciona Vásquez, se debe a la popularización de la música criolla.

Por otro lado, Javier León menciona que uno de los cambios traídos con el renacimiento afroperuano fue la sensación métrica del landó y el festejo. En una entrevista al guitarrista Félix Casaverde, León advierte que “hearing the *landó* in 6/4 was characteristic of the older generations of performers. These days, he suggested, musicians like himself preferred the more rhythmically ambiguous 12/8” [escuchar el landó en 6/4 era una característica de los ejecutantes de generaciones anteriores. Actualmente, él propone, músicos como él prefieren la rítmica más ambigua del 12/8] (2003, p. 242). Si bien, ya se ha discutido la compatibilidad entre estas dos métricas, resulta importante recalcar que, si el landó es

tocado dentro de un compás de 6/4, este mantendrá una sensación rítmica binaria con una fuerte atracción al pulso, a diferencia de si este es contextualizado en el compás de 12/8.

En el caso del festejo, León menciona que la ambivalencia de rítmicas binarias y ternarias fue desapareciendo con el desarrollo de arreglos modernos de este subgénero, para dar paso a una rítmica más arraigada en el 6/8 (2003, p. 188). Nuevamente, se hace mención a la presencia parcial de la binarización, como un elemento que precedió a las innovaciones del renacimiento. Tomando en cuenta los argumentos expuestos, la teoría de Rolando Pérez resulta interesante de aplicar en esta investigación, ya que permite contextualizar las transformaciones rítmicas de los afrodescendientes y ayuda a comprender la red de influencias vertidas en el proceso de creación de los protagonistas del renacimiento Afroperuano.

Continuando con el segundo concepto de la estética rítmica del renacimiento, el uso de las polirritmias es una de las características sonoras más asociadas con la música africana y la de su diáspora. La presencia de múltiples líneas sonoras en los conjuntos musicales afrodescendientes permite que, mediante la combinación de agrupaciones de pulsos y subdivisiones, se enfatice una serie de acentos dentro del compás, enmarcando un entramado polirrítmico que diversos autores asocian con un “estado de éxtasis” (González, 2000, p. 22) o un carácter místico (Morales, 2011, p. 64).

El análisis de las polirritmias se da desde dos distintas perspectivas. Primeramente, se pueden identificar polirritmias al nivel de patrones y figuras rítmicas dentro de un compás o un conjunto de compases. Éstas, a su vez, pueden representarse como proporciones numéricas exactas, cuando la rítmica resultante divide la misma cantidad de tiempo en partes desiguales; o como relaciones rítmicas aditivas, en las cuales distintos instrumentos llevan un patrón particular independiente de los demás.



Figura 3. Ejemplo de patrón rítmico abakuá ejecutado en La Habana (Rigol, 2020, p. 18)

Como se puede apreciar, entre la segunda y tercera línea rítmica se delinea una polirritmia en relación de 4:3 cada dos compases. Simultáneamente, los cinco instrumentos percusivos realizan distintos patrones que, al escucharse en conjunto, denotan una fuerte presencia polirrítmica.

Por otro lado, el concepto de la polirritmia también puede presentarse en el nivel de las métricas de compás. Esta aplicación es común en la música peruana y guarda relación con las rítmicas sesquiálteras previamente mencionadas. El cajonero peruano Francisco Vallejos resalta la relación 3:2 del vals criollo y explica que “mientras la guitarra hace 3/4, el cajón toca en 6/8” (2012, p. 53), en este caso la polirritmia se relaciona con las formas de ejecución, en vez de aplicarse a ritmos específicos.

Del mismo modo, en el landó del renacimiento se encuentra la presencia de métricas que marcan la sensación polirrítmica al nivel del pulso. Como ya se ha mencionado, existe una ambigüedad rítmica inherente a este subgénero, dependiendo de la forma en la que se conceptualiza el indicador de compás. Morales argumenta la intención de sentir el pulso del landó en 12/8 ya que “the beautiful rhythmic counterpoint generated between the pulse and the lando cajon pattern disappears if we establish the metric in 6/4 because the pulse becomes mostly aligned with the accents of the lando pattern” [el bello contrapunto rítmico generado

entre el pulso y el patrón de cajón del landó desaparece si establecemos la métrica en 6/4 porque el pulso se vuelve principalmente alineado con los acentos del patrón de landó] (2011, p. 64). A esto se debe que muchos de los landós de esta época incorporan las palmas u otras percusiones para reforzar la sensación rítmica en 12/8, mientras que el cajón mantiene su patrón característico que juega con las expectativas del oyente sobre como se agrupa el pulso (León, 2003, p. 234).

En el caso del festejo, la presencia polirrítmica se encuentra en la incorporación de la subdivisión binaria dentro del compás 6/8, es decir, la rítmica sesquiáltera 2:3. A diferencia de la polirritmia del vals criollo, que consistía en agrupar las seis corcheas del compás en tres o dos partes iguales; en el festejo la polirritmia se da en la división misma del pulso. En otras palabras, es común el uso de dosillos o cuatrillos dentro de la métrica ternaria 6/8 (León, 2003, p. 165). La particularidad de esta rítmica se centra en que, al estar enmarcado dentro del mismo pulso, ésta puede aparecer esporádicamente sin afectar la sensación ternaria del tema.

Tanto los conceptos de la binarización y el del uso de las polirritmias, con el fin de facilitar su estudio, son analizados aplicando la teoría occidental del ritmo, a través de la notación y la adecuación de estos ritmos en compases binarios o ternarios. Sin embargo, es importante aclarar que, en la práctica, la música del renacimiento afroperuano, al igual que otros géneros afrodescendientes, comúnmente mantienen cierta ambigüedad en la ejecución, difícilmente expresada en las transcripciones (Hartgan citado en Morales, 2011, p. 14). Esto debido en parte a que la música es aprendida principalmente por tradición oral, en vez del estudio tradicional mediante partituras. Esta ambigüedad permite entender las transformaciones rítmicas de la binarización, como también la constante presencia de polirritmias binarias en compases ternarios o viceversa.

Un tercer concepto de la estética rítmica afroperuana es el uso de las claves rítmicas. Estas, argumenta Pérez, guardan relación con la agrupación de subdivisiones dentro de un compás al momento de construirse. Tomando como base el compás 12/8 y sus subdivisiones, estas pueden ser organizadas en rítmica sesquiáltera, como ya se ha explicado, o siguiendo una organización irregular de los pulsos:

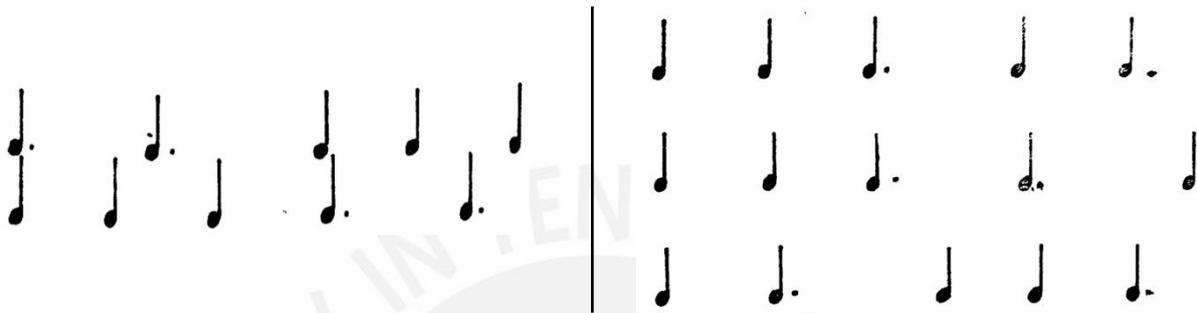


Figura 4. Agrupaciones ternarias sesquiálteras e irregulares (Pérez, 1986, pp. 57-58)

Se puede apreciar la base de las claves rítmicas presentes en la música de ascendencia africana, particularmente en la música cubana, en las posibles agrupaciones irregulares del compás 12/8. En esta tradición musical, el uso explícito de la clave rítmica es fundamental, al ser la guía de toda la instrumentación y el canto (Fernandez, 2006, p. 27). Asimismo, considerando la presencia simultánea de música binaria popular y ternaria relacionada al culto, se pueden identificar distintas claves rítmicas que se relacionan entre sí.

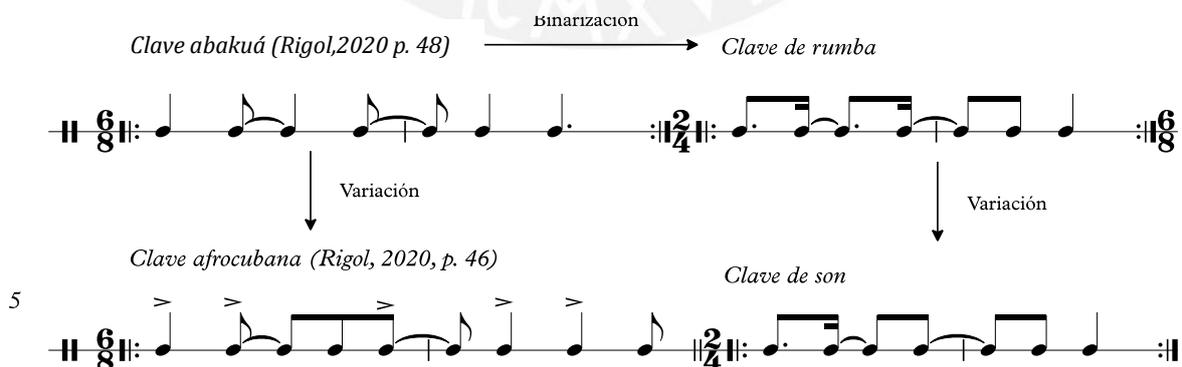


Figura 5. Claves rítmicas afrocubanas

Se observa que la denominada “clave abakuá” coincide con una de las agrupaciones irregulares básicas de la rítmica ternaria y que, mediante la binarización y la variación, da lugar a las claves rítmicas más conocidas de la música cubana: El son y la rumba. Además, mediante la variación de esta primera clave se consigue lo que Rigol denomina “clave afrocubana”, pese a que otros autores simplemente la llaman clave afro. Estas claves son de particular interés para esta investigación, ya que tienen implicaciones en el proceso de reinención de la música negra durante el renacimiento afroperuano.

Morales comenta que “in traditional Afro-Peruvian music, the clave has always been implied, meaning that although there is no specific instrument playing it, the rhythmic structure or organization of the music revolves around it” [en la música afroperuana tradicional, la clave siempre ha sido implícita, lo cual significa que aunque ningún instrumento específico la esté tocando, la estructura rítmica o la organización musical se mueve alrededor de ésta] (2011, p. 23). Esto se puede afirmar sobre los arreglos musicales afroperuanos post-renacimiento. Como se analiza más adelante, los patrones rítmicos codificados de esta época parecen haber sido influenciados por el contacto con la cultura afrocubana y la aplicación de sus claves rítmicas dentro de la música afroperuana.

Por último, el concepto de la dualidad melódica hace alusión a la presencia de al menos dos alturas tímbricas en los distintos instrumentos de percusión de ascendencia africana. Con esto, se busca resaltar la naturaleza melódica inherente a los ritmos afrodescendientes, que puede llegar a ser ignorada (Fernandez, 2006, p. 16). Según Vásquez, al negro usualmente solo se le reconoce su aporte rítmico a la práctica musical de la costa peruana. Sin embargo, esto es “caer en el error por desconocimiento de las culturas africanas, algunas de las cuales tienen el aspecto melódico más elaborado de lo que se puede creer” (1982, p. 25).

Dentro del instrumental afrodescendiente, se encuentra, como una de sus características principales, la emisión de dos sonoridades tímbricas asociadas a una terminología de género. Fernandez comenta que en el caso del instrumento “claves”, conformado por dos palos de madera, estos poseen distinto tamaño y grosor, siendo el palo más largo, delgado y agudo el macho; mientras que el otro más corto, grueso y grave es nombrado la hembra (2006, p. 27). Siguen la misma relación los dos tambores que conforman los bongós, las congas, y esta se puede aplicar a la mayoría del instrumental afrocubano.

Dentro de la tradición musical afroperuana, se tiene registro de distintos membranófonos que, con el paso del tiempo y la asimilación de la música afrodescendiente a la música criolla, fueron desapareciendo hasta su eventual extinción. Uno de los tambores más mencionados por los investigadores, entre ellos el mismo Nicomedes Santa Cruz, fue el tambor de botija:

Mientras el combinar dos cajones (“repicador” y “llamador”) lo hemos hecho como una reminiscencia de los tambores de cerámica fabricados con botijas defondadas, [...] usadas en la costa central como sustituto de los tambores africanos hasta comienzos del presente siglo, tuvieron el nombre de llamador para la más pequeña y de timbre agudo y repicador la más grande y de sonido grave (Santa Cruz citado en Vásquez, 1982, p. 31).

Es en el uso de estos tambores que encontramos una mención del concepto de la dualidad melódica dentro de la práctica musical afroperuana. Asimismo, con el uso de la terminología de repicador y llamador, a diferencia de macho y hembra, ya se evidencia que esta dualidad melódica denota funciones distintas para las alturas tímbricas de los instrumentos de percusión. El llamador, o macho, mantiene una función de base rítmica; mientras que el repicador, o hembra, realiza el repique, cumple una función más improvisativa.

Curiosamente, las funciones asignadas tradicionalmente a las distintas alturas tímbricas fueron transformadas con el desarrollo de la música negra de la diáspora. De esta manera, la sonoridad grave empieza a llevar la base rítmica y la sonoridad aguda mantiene el rol improvisatorio (Vásquez, 1992, p. 78). Esto explicaría por qué el bongó, que si bien presenta una dualidad melódica en sus dos parches, es comúnmente asociado con la función de improvisación, siendo considerado como una unidad. Trazando paralelismos con la terminología afroperuana, el bongó, de sonido más agudo, cumple el rol de repicador; mientras que otros instrumentos del ensamble de percusión mantienen la base (Fernandez, 2006, p. 28).

Esta distinción es importante para el estudio de la música del renacimiento afroperuano, ya que en la implementación del bongó en el festejo y en el landó, este mantiene su rol improvisatorio característico. Asimismo, como ya advertía Nicomedes Santa Cruz, el concepto de la dualidad melódica se hará presente en los arreglos de la época debido a su relación con una sonoridad que resalta el africanismo originario de esta práctica musical.

## Capítulo 2. La presencia de la estética del renacimiento afroperuano en el uso de las congas y el bongó

### 2.1. Las primeras experimentaciones en las décadas del 60 y 70

Habiendo propuesto los conceptos claves para el análisis de los registros fonográficos del renacimiento afroperuano, se dará inicio al estudio de una selección de temas grabados por los conjuntos musicales más trascendentes de la época, quienes realizaron las primeras grabaciones de temas afroperuanos. Los temas seleccionados para este trabajo provienen de los álbumes *Cumanana* (1964) y *Canto Negro* (1968), de Nicomedes Santa Cruz y su conjunto *Cumanana*; y *Gran Premio del Festival Hispanoamericano de la Danza y la Canción* (1973) y *Son de los diablos* (1974) de Perú Negro. Adicionalmente, se realizará el análisis de dos grabaciones de campo realizadas por William Tompkins en el año 1976, con la finalidad de comparar las expresiones musicales negras comerciales y las encontradas en las comunidades de Chincha y Cañete.

Cabe mencionar que, si bien el foco del análisis de esta investigación se centra en la adaptación de los instrumentos afrocubanos a la música negra, también se realizará el análisis de los otros instrumentos pertenecientes al conjunto de percusión afroperuano, ya que los instrumentos se encuentran relacionados entre sí.

“Samba malató” de *Cumanana*, es el primer registro fonográfico del landó reconstruido por la labor investigativa de los hermanos Santa Cruz. Asimismo, como ya se ha mencionado en el capítulo anterior, cuenta con la participación directa del músico cubano “El Niño” Regueira en el bongó.

Un primer elemento resaltante de esta grabación se encuentra en la introducción del tema, ya que los instrumentos que conforman el ensamble van apareciendo por partes, denotando las distintas capas rítmicas que conforman el arreglo.

Entrada de guitarra

Cajón

Bongos

Agogôs

Palmas

Figura 6. Introducción de “Samba malató” (1964)

La transcripción del tema se realizó usando el compás de 6/4, porque la sensación del pulso tiende a esta agrupación binaria. En las palmas, la presencia de la agrupación ternaria del 12/8, enfatiza una sensación polirrítmica con el patrón ejecutado en el cajón y en los agogôs<sup>5</sup>. El bongó, luego de tocar al unísono con los agogôs por unos compases, pasa a realizar un patrón que refuerza la sensación ternaria.

Figura 7. Patrón de bongó ternario

Por otro lado, resulta interesante el uso de los agogôs, identificables por sus dos timbres más agudos que los producidos por la campana o cencerro. Este instrumento es proveniente de la tradición yoruba y se usa para acompañar la samba brasileña. Al haberse grabado este disco poco tiempo después del ya mencionado viaje de Nicomedes a Brasil, es probable que la intención de incluir este instrumento haya sido influida por el interés de vincular las expresiones musicales negras con las de otras culturas diaspóricas africanas. Pese a ser una de las grabaciones más tempranas e importantes del renovado landó, el uso de este instrumento no continuó en grabaciones posteriores, siendo reemplazado por la campana, probablemente debido a que su uso ya se daba con mayor frecuencia en la difusión de

<sup>5</sup> Instrumento de percusión idiófono, emite un sonido similar a la campana o cencerro.

géneros cubanos, como el son, desde décadas anteriores a las grabaciones del renacimiento (Fernández, 2006, p. 5).

El patrón rítmico que ejecutan los agogôs durante todo el tema aparenta ser una variación proveniente de un ritmo percutido por el ekón<sup>6</sup>, utilizado en la música tradicional abakuá. Curiosamente, Morales también menciona este patrón como una clave rítmica incorporada por “El Niño”. Sin embargo, esta es nombrada como clave carabalí (2011, p. 54).



Figura 8. Variación ekón (Rigol, 2020, p. 54)

Rigol resalta la naturaleza polimétrica de este patrón, ya que su uso dentro del compás de 6/8 o 12/8 “brinda al discurso sonoro una llamativa tensión rítmica” (2020, p. 49). Un detalle importante sobre esta línea rítmica en “Samba malató” es que ésta es desplazada antes de la repetición de todo el tema, brindando una variación que le da una mayor ambigüedad métrica al arreglo.

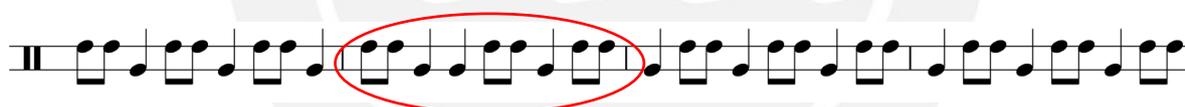


Figura 9. Desplazamiento del patrón de agogôs

En algunas secciones, las intervenciones que realiza “El Niño” Regueira son más sincopadas, mientras que, por momentos, el bongó mantiene motivos rítmicos constantes, siempre enfatizando la subdivisión en 12/8 junto a las palmas. Dos puntos resaltantes de estas intervenciones son, en primer lugar, una frase rítmica que aparenta ser una respuesta al guapeo cantado por Nicomedes a la mitad del tema. En este se hace una acentuación de la segunda corchea del pulso en 12/8, idea que es retomada por “El Niño” luego de unos compases al acentuar esa misma síncopa haciendo uso de las apoyaturas en el parche agudo.

<sup>6</sup> Instrumento idiófono, similar a la campana en cuanto a su sonido y forma de ejecución.

Figura 10. Acentuación de segunda corchea en improvisación de bongó

Esta acentuación destaca debido a que es “probably the most important rhythmic characteristic that gives styles like the festejo and the lando their unique flavor” [probablemente la característica rítmica más importante que le da a estilos como el festejo y el landó su sabor único] (Morales, 2011, p. 26). De esta manera, si bien no es muy frecuente en este tema, ya se puede identificar ciertos elementos que pasarán a ser parte del canon estilístico de los subgéneros de la música afroperuana.

Otro elemento de la ejecución del bongó es la presencia de la subdivisión binaria dentro de ciertas frases rítmicas. El uso del dosillo refuerza el elemento polirrítmico del ensamble, brindando así una mayor complejidad sonora.

Figura 11. Uso de dosillo en improvisación del bongó

Concluyendo el análisis de este tema, es notorio que los patrones convencionales de acompañamiento del landó, en especial el del cajón, aun no se logran identificar. El manejo de las claves rítmicas se limita solo a la aplicación de la clave carabalí o al ritmo del ekón. No se encuentra presente la clave rítmica característica de landós posteriores. No obstante, el tema ya presenta indicios de ambigüedad métrica, propiciados por la polirritmia. Además,

aplicando el concepto de la dualidad melódica, el bongó cumple con su rol de repicador, mientras que el resto de los instrumentos le brindan la base rítmica, funcionando como un conjunto llador. Por ende, se identifican solo parcialmente las características de la estética afroperuana del renacimiento en este primer tema.

La siguiente pieza, “Ritmos Negros”, grabado cuatro años después de “Samba malató”, consta de tres secciones arregladas para acompañar la décima de Nicomedes en tres estilos contrastantes: toque abakuá, socabón y festejo. De estos tres, se analizará el primero, al ser el único que hace uso de los tambores de la tradición musical afrocubana.

Como en el tema anterior, se repite la introducción por capas rítmicas de los instrumentos que conforman el ensamble. Esto permite al oyente poder identificar los distintos patrones rítmicos mientras se va construyendo el conjunto percusivo que acompañará toda la sección sin variaciones.

Figura 12. Introducción de “Ritmos Negros”

El tema se inicia con el bongó, que ejecuta un patrón que Rigol interpreta como una adaptación de dos patrones abakuá, ejecutados tradicionalmente en los tambores biankomé y obí-apá<sup>7</sup> (2020, pp. 44-45). El ritmo resultante enfatiza el pulso y la segunda corchea, coincidiendo con los golpes asociados al único patrón establecido para el bongó dentro de la música afroperuana, que se da en el acompañamiento del festejo. Asimismo, este acento a la

<sup>7</sup> Instrumentos membranófonos denominados axilares por su forma de ejecución. Forman parte del ensamble percusivo abakuá *biankomeko* (Rigol, 2020, pp. 15-16)

síncopa del tresillo también es un elemento que, como mencionaba Morales, brinda la sonoridad rítmica asociada al género afroperuano.

La métrica del 12/8 se ve afectada con la inclusión de las congas, que ejecutan una variación del patrón previamente encontrado en “Samba malató”. Esto le brinda una dimensión polirrítmica al ensamble al introducir la posibilidad de sentir el pulso en la métrica 6/4 o 3/2.

El siguiente instrumento que se adiciona al ensamble es la campana, que ejecuta una clave rítmica en un solo tono, proveniente de la variación de la clave de son cubano, tocada de forma ternaria. Tomando en cuenta el importante rol que lleva la clave dentro de la tradición musical cubana, se ve como los patrones del bongó y congas se adecuan a ésta.

El último elemento de base rítmica en unirse es la quijada de burro, que acentúa el inicio del compás. Esto le brinda mayor unidad a la métrica de 12/8 y marca el punto en el cual todos los patrones convergen, dando así una característica cíclica al discurso rítmico.

Finalmente, luego de unos compases de base rítmica, se introduce un segundo *set* de congas que cumple la función de repicador, reemplazando al bongó.



Figura 13. Fragmento de improvisación de las congas en “Ritmos negros”<sup>8</sup>

El solista hace uso de figuras sincopadas y, en menor medida, polirritmias que rompen con el flujo ternario del tema. Estas síncopas se complementan con la enfatización del pulso realizado por los demás instrumentos, creando un complejo discurso sonoro en el que todos los instrumentos de percusión dialogan entre sí.

<sup>8</sup> En la técnica instrumental de las congas se identifican cuatro tipo de golpes representados por la cabeza de las figuras musicales en la transcripción. El golpe abierto, representado por la cabeza normal, el *slap*, cabeza en cruz, el golpe de palma, cabeza cuadrada; y el golpe de dedos, cabeza triangular.

Si bien, esta sección del tema es una adaptación de la música tradicional abakuá cubana, se identifican ciertos elementos que la relacionan con las características sonoras del festejo, principalmente en el desarrollo del patrón de bongó y en la clave rítmica que también se adecua a este subgénero.

El siguiente tema es el landó “Toro Mata”, de la primera producción fonográfica de Perú Negro realizada en 1973. Esta grabación destaca por la presencia de los patrones rítmicos que actualmente se asocian con el subgénero del landó, específicamente en el patrón de cajón, que se caracteriza por la evasión del pulso si es ejecutado en la métrica compuesta de 12/8. Distintos autores atribuyen su creación a Caitro Soto de La Colina, cajonero y cantante en este tema (Feldman, 2009, p. 133).



Figura 14. Patrón de cajón y clave rítmica afrocubana

En el desarrollo de este nuevo patrón de acompañamiento del landó se identifica la presencia de la clave rítmica afrocubana, coincidiendo todos los acentos que delinean el ritmo, excepto por el penúltimo golpe, que se sincroniza con el último pulso. El patrón de cajón le brinda mayor ambigüedad a la métrica desplazando dicho golpe a la segunda corchea del pulso.

El tema cuenta con tres secciones principales, una primera en la que el acompañamiento rítmico se centra únicamente en el cajón y los rasgueos de guitarra, una sección intermedia con un *solo* de percusión, en la que se hace uso del instrumental

afrocubano; y finaliza con una fuga<sup>9</sup> en la que el *tempo* acelera y el bongó se mantiene en su rol improvisatorio.

Dentro de la sección de percusión, durante los primeros 4 compases, el cajón es el que toma el rol improvisatorio, realizando variaciones del patrón rítmico ya establecido, haciendo uso de un recurso que da el efecto de retardar el ritmo brevemente. Su intervención termina con una figura polirrítmica reminiscente del patrón del ekón abakuá o la clave carabalí

The image shows a musical score for four percussion instruments: Bongos, Cajón, Congas, and Cencerro. The time signature is 12/8. The score is divided into two systems, each with four staves. The first system shows the instruments playing a steady rhythm with accents on the bongos. The second system features a 'Ralentización rítmica' (rhythmic slowing) indicated by a bracket over the cajón part, followed by a dynamic change to 'f' (forte).

Figura 15. Improvisación de cajón y base rítmica

Se observa que el resto de los patrones rítmicos que acompañan esta sección de percusión se desarrollan alrededor de los acentos del cajón, y por ende, de la clave rítmica. Durante la intervención del cajón, el bongó hace un sutil énfasis en el pulso y subdivide todas las corcheas del compás, con el fin de brindar un soporte rítmico al *solo*. A manera de respuesta, el bongó retoma el rol improvisatorio desde el compás 5 hasta el final de la sección. Su ejecución se caracteriza por retener la misma figura polirrítmica tocada

<sup>9</sup> Sección caracterizada por el aumento de energía sonora a forma de clímax del tema. Su uso es encontrado en varias formas musicales de la costa peruana, especialmente en la marinera, y antecede al renacimiento afroperuano (Leturia & De Casas, 2018, p. 57).

previamente en el cajón, usando en una primera instancia el mismo efecto rítmico de “ralentización”, dando cohesión a ambas intervenciones. El uso de los recursos mencionados en la improvisación genera una tensión rítmica contrastante con los patrones estables del resto de instrumentos. No obstante, durante toda la ejecución se identifica una presencia sutil de la clave rítmica que guía el landó, enfatizando sus golpes generalmente en el primer pulso del compás.



Figura 16. Solo de bongó

Este cambio de roles de improvisación responde al concepto de la dualidad melódica, intercambiando la función de llamador y repicador entre el cajón y el bongó. Ello empieza a ser una característica de los arreglos afroperuanos de esta época, con la finalidad de darle mayor protagonismo a los instrumentos de percusión. Concluyendo con este primer tema de Perú Negro, es notable el desarrollo de los conceptos rítmicos de acompañamiento del landó, tanto en el cajón como instrumento principal, como también en las congas, que desarrollan un patrón relacionado a éste. Esta nueva propuesta rítmica, elaborada a partir de la aplicación de la clave rítmica afrocubana, plantea la evasión del pulso como característica principal, brindando una compleja ambigüedad métrica.

Continuando con Perú Negro, la siguiente pieza que se analizará es “Landó”, otro ejemplo de este subgénero. El tema cuenta con el uso de congas y cajón como base, haciendo una variación del patrón de landó y un patrón asociado a la zamacueca, respectivamente. Sumando a esto, las palmas y la quijada marcan el pulso de la métrica de 12/8, realizando una figura comúnmente encontrada en la música criolla.

The image shows a musical score for the rhythmic base of the song "Landó" (1973). It consists of three staves: Congas, Cajón, and Palmas y quijada. The time signature is 12/8. The Congas staff shows a complex pattern with accents and rests. The Cajón staff shows a steady eighth-note pattern. The Palmas y quijada staff shows a simple eighth-note pattern.

Figura 17. Base rítmica del tema “Landó” (1973)

Estas variaciones del acompañamiento, en comparación con el tema anterior, le brindan un mayor soporte a la métrica de 12/8, ya que todos los pulsos son acentuados por la percusión. En el caso del patrón de congas, este se encuentra invertido, empezando su ciclo rítmico en el tercer pulso cuando normalmente empieza al inicio del compás. Por otro lado, el uso del patrón de zamacueca se debe a que este cumple la función llamadora dentro de la dualidad melódica, ya que en adición a estos instrumentos de base rítmica se encuentran el bongó y un segundo cajón improvisando a lo largo del tema. Esta configuración del acompañamiento del landó en dos cajones se volvió parte del estilo particular de Perú Negro (Morales, 2011, p. 65).

La ausencia de los patrones desarrollados a partir de la clave afrocubana en la campana y el cajón ocasiona que las congas sean el único elemento que rompe con la marcada acentuación en los tiempos fuertes del 12/8. Sin embargo, las variaciones realizadas al patrón de congas le brindan un menor énfasis a la síncopa y a la ambigüedad rítmica.

La siguiente pieza a analizar es “Mi compadre Nicolás”. Este tema posee las características sonoras del festejo, que se diferencia del landó por el *tempo* más acelerado y la enfatización del pulso. El patrón característico de acompañamiento del festejo se da nuevamente en el cajón, el cual acentúa los tiempos fuertes y la segunda corchea del tresillo, brindando la síncopa característica de este subgénero. Pese a que este patrón se puede encontrar en festejos anteriores, y posiblemente se desarrolló a partir de formas musicales previas al renacimiento, como el son de los diablos y la zamacueca; los acentos del cajón

también se relacionan con el concepto de las claves rítmicas del Atlántico Negro.

Específicamente, con la clave encontrada anteriormente en el toque abakuá de “Ritmos negros”.

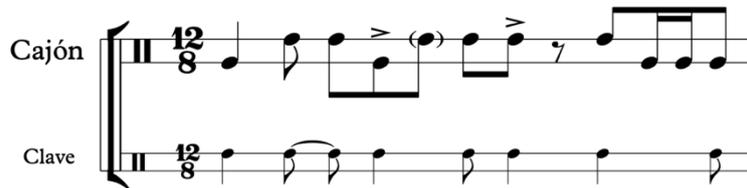


Figura 18. Patrón de festejo y clave rítmica

En este tema no se registra el uso del bongó ni de ningún instrumento que realice el rol improvisatorio. Sin embargo, el cajón cuenta con bastante libertad en la ejecución del patrón rítmico, introduciendo constantes variaciones a lo largo del tema.

Sobre el uso de las congas, estas realizan un acompañamiento simple que marca el pulso e introduce cierto carácter melódico con el uso de los golpes abiertos en algunos pulsos. La rítmica ejecutada guarda relación con el patrón “festejo ritmo”, que actualmente es usado al acompañar el festejo en las congas. Este ritmo añade unos golpes relacionados al acompañamiento de la zamacueca en el cajón, enfatizando el segundo y tercer toque de la clave rítmica.



Figura 19. Patrón de congas en “Mi compadre Nicolás” y festejo ritmo

El último elemento que forma parte de la base rítmica de este tema es la quijada. El patrón de este instrumento presenta la peculiaridad de ser rítmicamente ambiguo dentro de su ejecución. Esto se debe a que tiene una sutil tendencia a la subdivisión binaria, brindando una leve tensión polirrítmica en contraposición al resto de instrumentos. La cercanía al pulso binario es más notable cuando el ejecutante realiza el raspado de los dientes de la quijada, en

una figura rítmica de tres notas de las cuales se extiende ligeramente la primera, acercando el ritmo a una galopa de semicorcheas.

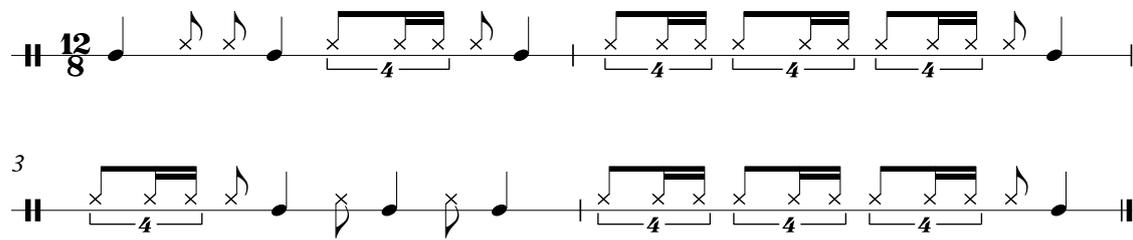


Figura 20. Patrón de quijada

Cabe mencionar que la notación de esta forma de ejecución no es muy exacta, debido a que realmente la subdivisión en estos momentos parece estar en un punto medio entre binario y ternario. Considerando que el uso de la quijada se desarrolló en un periodo anterior al renacimiento, registrado históricamente como un instrumento de acompañamiento del son de los diablos, es probable que esta naturaleza rítmicamente ambigua de la ejecución sea otro indicio del proceso parcial de la tendencia binarizadora expuesta en el capítulo anterior.

La siguiente pieza a analizar es el festejo “Torito Pinto”. En la introducción del tema, luego de una breve intervención del cajón y las palmas, se encuentra un momento de interacción entre el coro y las congas. En este se expone el coro del tema y las congas acompañan la rítmica de las voces, aprovechando los timbres de los dos parches y la técnica del *slap*<sup>10</sup> para reforzar la síncopa.



Figura 21. Introducción de “Torito Pinto”

<sup>10</sup> También llamado “golpe tapado”, es una forma de ejecución aplicada a distintos instrumentos membranófonos que se tocan con las manos, principalmente en los distintos patrones rítmicos de las congas.

El patrón que se origina de esta interacción comparte puntos en común con el ritmo “afro” que Macario Nicasio comenta haber utilizado en el acompañamiento del tema “La Tierra se hizo nuestra” de Perú Negro (Donoso, 2020, min. 07:28). Actualmente también se utiliza en los coros del festejo, al ser un patrón que, tocado a mayor velocidad, genera energía y rítmica sincopada al conjunto rítmico.



Figura 22. Patrón afro tocado por Macario Nicasio

Por otro lado, el bongó es utilizado dentro de su función de repicador en las secciones finales de los coros. Luego del primer coro del tema se encuentra una breve sección de *solo* de percusión, en la que el bongó toma protagonismo. La grabación no permite discernir algunos timbres del ensamble rítmico de esta sección, pero aparenta haber algún tipo de interacción con las congas y otros tambores. En lo que respecta a la intervención del bongó, se puede identificar nuevamente el uso de frases polirrítmicas, como también de las figuras binarias. En algunos casos las frases con cuatrillos son marcadas claramente, mientras que en otras existe cierta ambigüedad en la ejecución, de forma similar al análisis previo del uso de la quijada.

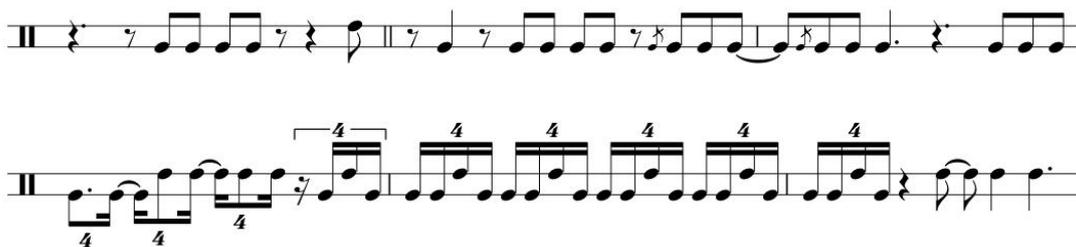


Figura 23. Fragmento de improvisación del bongó

Con el análisis de estos temas de Perú Negro y *Cumanana*, se demuestra el aporte que estas compañías brindaron al desarrollo de la música afroperuana. Resulta interesante encontrar patrones y conceptos sonoros que actualmente siguen teniendo vigencia en el estilo característico del landó y el festejo.

Para finalizar esta primera sección del análisis, se revisarán dos grabaciones de campo realizadas por William Tompkins durante su estadía en las comunidades negras de Chincha y Cañete en el año 1976. Esto con la finalidad de comparar las expresiones musicales recordadas por los informantes y las encontradas en las grabaciones comerciales.

La primera grabación a analizar se titula “Ungá” y se acredita a la señora Bernardita Rivadeneira Rivas de Rivera, proveniente de la ciudad San Vicente de Cañete, que contaba con 76 años aproximadamente en el momento de la grabación. El tema es una versión que la informante recuerda del conocido festejo “Ingá”, que obtuvo popularidad al ser recreado por distintas compañías del renacimiento, entre ellas *Cumanana* y Perú Negro.

La melodía cantada por Bernardita es similar a las versiones posteriores, pero el *tempo* es considerablemente más lento y la rítmica de la ejecución vocal presenta la ya mencionada ambigüedad característica de esta época. Al inicio del tema se enfatiza la sensación binaria. Posteriormente, la rítmica se acerca a la ternaria, aunque no deja de tener una tendencia al dosillo. Esta particularidad rítmica, considerada dentro del análisis de la estética rítmica afroperuana, puede interpretarse como parte del proceso de binarización de rítmicas ternarias.



Figura 24. Melodía de “Ungá”

En cuanto a la letra, la diferencia con versiones modernas está en la palabra que da nombre al tema. Según Tompkins, el sonido que se busca imitar es el del llanto de un bebé (2011, p. 135), permitiendo así ambas posibilidades de pronunciación.

Un elemento no considerado en la transcripción de Tompkins fue la percusión que Bernardita ejecuta simultáneamente al canto. Este patrón rítmico, ejecutado aparentemente en

una mesa, logra distinguir dos alturas tímbricas, similar a los sonidos obtenidos de un cajón. El patrón de acompañamiento es cercano al ya mencionado “festejo ritmo”, que tiene la particularidad de marcar los acentos de una métrica compuesta binaria y las del compás simple ternario simultáneamente. Esto brinda un elemento polirrítmico a la ejecución.

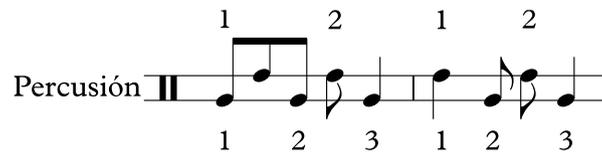


Figura 25. Polirritmia en percusión de “Ungá”

El siguiente tema fue recopilado por Tompkins en la comunidad Guayabo, provincia de Chincha. La grabación consta de dos versiones del mismo tema, de las cuales se transcribe la primera para su análisis. El registro de los ejecutantes no distingue entre estas dos versiones y aparenta estar incompleto, al escucharse voces femeninas. No obstante, Tompkins acredita a Francisco Farfán Gallardo, en la voz y guitarra; a Jesús Cartagena Buenaño, en la voz; y en los cajones a Víctor Peña Castillo y Fernando Cartagena Peña.

En esta grabación se registra una versión tradicional del tema “Landó”, que, al igual que “Ungá”; fue arreglado y grabado durante el renacimiento afroperuano y actualmente forma parte del repertorio popular del subgénero landó. La línea melódica es bastante similar a versiones posteriores, sin embargo, tiene diferencias en la letra y en la repetición de ciertas frases. En contraste con la versión de Perú Negro, que mantiene una estructura más estable entre las secciones de verso y coro, esta versión tradicional aparenta tener mayor libertad en las repeticiones, siendo la voz principal la que cumple el rol de guía, mientras que el coro responde a estas intervenciones.

Pese al nombre del tema y su asociación posterior con el subgénero del landó, el acompañamiento es distinto a las versiones modernas. El pulso es más rápido y el cajón acompaña con una base de festejo que enfatiza la clave de son cubano en versión ternaria, como ya se ha mencionado en el análisis de “Torito Pinto”. Sin embargo, el patrón

encontrado en esta grabación es distinto al de dicho festejo, enfatizando el segundo acento de la clave con el golpe grave.

The image shows two systems of musical notation for the rhythmic accompaniment of "Landó" (1976). Each system consists of two staves: the top staff is for the Cajón and the bottom staff is for the Palmas. The time signature is 12/8. The first system shows the Cajón part with a triplet of eighth notes in the first measure and the Palmas part with a single eighth note followed by a quarter rest. The second system shows the Cajón part with a triplet of eighth notes in the first measure and the Palmas part with a single eighth note followed by a quarter rest.

Figura 26. Acompañamiento rítmico de “Landó” (1976)

Esto es reforzado con las palmas, que al inicio del tema ejecutan los acentos del cajón, delineando claramente la clave rítmica. Luego de algunas intervenciones del canto solista y la respuesta del coro, las palmas empiezan a marcar el pulso, excepto en una sección inicial en la que los ejecutantes marcan brevemente la síncopa aplaudiendo en la segunda corchea del tiempo. Luego de algunos compases, las palmas se regularizan y marcan el pulso hasta el final del tema, complementando la rítmica sincopada de la línea melódica.

Por último, en la segunda sección, se observa una diferencia rítmica notable en la línea melódica, en comparación con las versiones modernas de este tema. Se encuentra el uso del dosillo dentro de una rítmica ternaria, lo cual, como ya se ha mencionado con el canto de Bernardita Rivadeneira, se puede interpretar como la presencia parcial de la tendencia a la binarización descrita por Pérez.

The image shows the melodic line of the second section of "Landó" (1976). It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 36 and the second staff starts at measure 38. The lyrics are: "es te pa ja ri llo pe cho co lo rao'" and "es to te su ce de por e na mo rao' e so te su ce". The music is in 12/8 time and features a triplet of eighth notes in the first measure of each staff.

Figura 27. Línea melódica de la segunda sección de “Landó” (1976)

Habiendo concluido el análisis de las grabaciones realizadas por Tompkins, hay algunas ideas que surgen del análisis comparativo con los temas del renacimiento. En primer

lugar, la binarización en las líneas melódicas, que parten de la habilidad de los ejecutantes al subdividir el pulso libremente entre tresillos y dosillos, aparenta haber sido implementada dentro de la ejecución de ciertos instrumentos. Esta característica rítmica es encontrada principalmente dentro de las intervenciones solistas del bongó, como un elemento que rompe la estabilidad ternaria mediante la polirritmia.

Las líneas melódicas del landó y el festejo del renacimiento no presentan con tanta frecuencia esta binarización. La predominancia de la subdivisión ternaria puede entenderse como un intento de relacionar la música afroperuana renovada con las tradiciones musicales cubanas de carácter religioso que, dentro de la discusión de la tendencia binarizadora propuesta por Pérez, es vista como una cultura musical con mayor sobrevivencia de rasgos africanos.

Otra idea es la presencia de claves rítmicas previas al renacimiento. El patrón de cajón del festejo, que antecede al trabajo innovador de las compañías artísticas del renacimiento, ya delinea la presencia de una clave rítmica. Este hecho refuerza la idea de Morales de que las claves rítmicas siempre han estado implícitas en la tradición afroperuana (2011, p. 23). Durante el renacimiento afroperuano, gracias al contacto con la cultura afrocubana, las claves rítmicas pasan a tener un papel más importante en la percusión, dando lugar a la creación de patrones rítmicos adicionales contruidos alrededor de éstas.

Por último, cabe aclarar que, si bien las grabaciones de campo de Tompkins fueron realizadas en 1976 y en zonas fuera de la capital, donde se concentró el desarrollo de la música del renacimiento, no se puede afirmar que éstas no hayan sido influenciadas en cierta medida por el trabajo de las compañías afroperuanas. Vásquez comenta al respecto que “la música salta del escenario al pueblo, y éste empieza a recordar o a hacer suyas ciertas expresiones musicales” (1982). Considerando que estos conjuntos tomaron como punto de partida el capital cultural de estas comunidades negras, se puede entender este proceso de transformación como

una retroalimentación entre las innovaciones del renacimiento y las tradiciones musicales de Chincha y Cañete.

## 2.2. El uso moderno del instrumental afrocubano en la música afroperuana

Con el fin de complementar el análisis de los registros fonográficos del renacimiento afroperuano, se revisará una selección de temas grabados aproximadamente tres décadas después de la reconstrucción de las tradiciones musicales negras. Con este estudio se busca profundizar en el desarrollo de los conceptos asociados a la estética rítmica y su relación con el uso de los instrumentos provenientes de la tradición afrocubana.

Los temas seleccionados en esta sección forman parte de los álbumes *Sangre de un don* (2000) y *Jolgorio* (2005) de Perú Negro. Esta selección se basa en la trascendencia del grupo que, para la llegada del nuevo milenio, aún mantenía una popularidad y estatus muy por encima de otros grupos de esos años, llegando a ser considerado “como la representación por excelencia de la música y del baile del Perú negro” (Feldman, 2009, p. 206).

Iniciando con el tema “Ollita noma”, este presenta mayor cercanía a la subdivisión binaria que otros festejos, debido a que tiene relación con otras formas musicales negras que mantuvieron la rítmica binaria, como el socabón. Pese a las diferencias en la subdivisión, el patrón del cajón sigue delineando los acentos característicos del festejo, poniendo especial énfasis en la acentuación de la segunda corchea.



Figura 28. Ejecución del cajón en la introducción de “Ollita noma”

En contraposición a la perspectiva binaria del cajón, las congas desarrollan un patrón rítmico con una subdivisión ternaria. Pese a que en estos dos instrumentos se manifiestan





Figura 30. Primera intervención del bongó en “Ollita noma”

En la siguiente pieza, “Jolgorio de los negritos”, se ejecutan los patrones rítmicos convencionales del festejo moderno. El patrón de festejo en las congas y el del bongó cumplen la función de marcar el pulso y acentuar los golpes del ritmo del cajón. Asimismo, todos los distintos ritmos se mueven alrededor de la clave rítmica del festejo, dando continuidad a lo encontrado en festejos del renacimiento.

Figura 31. Base rítmica en la introducción de “Jolgorio de los negritos”

Un elemento que se usa frecuentemente en las grabaciones modernas de este subgénero es el corte de percusión. Este consta de breves momentos en los que toda la percusión ejecuta al unísono una frase rítmica. Existen registros previos de este recurso, como en los compases antecedentes al coro de “Torito Pinto”, pero es en el desarrollo moderno del festejo que estos cortes se vuelven constantes y rítmicamente complejos. El uso de este recurso se da sobre todo para marcar cambios de sección, causando que el flujo rítmico de los patrones de acompañamiento se detenga por momentos para regresar con mayor energía. Es usual que, en estas transiciones, algunos patrones rítmicos cambien o se introduzca algún instrumento adicional, incrementando la intensidad del tema.

Figura 32. Corte de percusión del primer coro

En este caso el corte presenta el mismo uso polirrítmico característico de los *solí* de percusión, haciendo una transición de la subdivisión binaria a la ternaria. La implementación de los cortes sirve como otro recurso para reforzar la presencia de la percusión, como también para hacer un mayor uso de la polirritmia.

Una vez iniciado el coro, se identifica un cambio en el patrón de acompañamiento de las congas. Contrastando con la sección anterior, las congas tocan todas las corcheas del compás siguiendo una base que, al igual que el patrón de acompañamiento del “Ollita noma”, está vinculada con un patrón de la tradición musical afrocubana, el chachalokafún<sup>11</sup>. Macario Nicasio recuerda esta base rítmica como el acompañamiento del tema “Danza Ritual Elegguá” y menciona que fue su padre “El Niño” Regueira el que enseñó este ritmo (Nicasio en Donoso, 2020, min. 08:34) adaptándolo a la métrica ternaria en las congas.

Figura 33. Ejemplo de patrón chachalokafún en congas

<sup>11</sup> Ritmo originario de las celebraciones religiosas lucumí, originalmente ejecutado en tambores batá. Es encontrado en diversas canciones dedicadas a los *orishas*, o espíritus de la religión yoruba (Schweitzer, 2003, p. 63)

Simultáneamente al cambio de acompañamiento de las congas, se empieza a ejecutar la campana, brindando otra textura rítmica al ensamble. El ritmo proporcionado por este instrumento en esta sección varía levemente del patrón convencional de los festejos en la campana, suprimiendo la síncopa en el segundo pulso. Al concluir el coro, se da inicio a una sección de *solo* de bongó, en el cual se puede identificar un uso virtuoso de los recursos polirrítmicos.



Figura 34. Solo de bongó en “Jolgorio de los negritos”

Por último, al concluir el *solo* de bongó, se encuentra un corte de percusión para pasar a la siguiente sección del arreglo, en la cual la voz principal y el coro interactúan con la percusión. Es decir, la guitarra y el bajo momentáneamente dejan de tocar, dándole mayor protagonismo a los tambores y el cajón, el cual retoma la función de repicador del bongó y empieza a improvisar. Asimismo, en esta sección la campana toca la clave afrocubana de forma más explícita, aunque deja sin ejecutar el último pulso.

Figura 35. Sección de percusión y voces

El análisis de estos dos festejos modernos demuestra el desarrollo de los conceptos previamente identificados en la reinvención de este género durante el renacimiento afroperuano. En el caso de las congas, se encuentran patrones rítmicos diversos y de distintos orígenes. Sin embargo, todos estos cumplen con acentuar la métrica de 12/8, complementan

el patrón principal del cajón y se adecúan a la clave rítmica característica del festejo. En los temas seleccionados se encuentran patrones usados frecuentemente en la actualidad; sin embargo, el ejecutante posee la libertad de realizar variaciones a partir de éstos, dando lugar a múltiples formas de acompañamiento en este subgénero. Un mayor estudio de este tema, indagando en la forma en la que otras agrupaciones musicales hacen uso de las congas, resulta necesario para profundizar el conocimiento sobre el uso de las congas en la música afroperuana.

Por otro lado, los bongós mantienen su rol improvisatorio, cumpliendo su función de repicador dentro del concepto de la dualidad melódica. En estas improvisaciones, la coexistencia de la subdivisión binaria y ternaria continúa siendo una de sus características más notables, vista como una presencia de los procesos de binarización y uso de polirritmias. La exploración de las posibilidades rítmicas de este subgénero se desarrolla significativamente con el tiempo, dando lugar al registro de *solí* de percusión cada vez más virtuosos.

A continuación, se revisan dos versiones modernas de temas de landó analizados en la anterior sección, con el fin de hallar elementos contrastantes que denoten el desarrollo de este subgénero. Iniciando con “Samba malató”, Perú Negro mantiene algunos elementos presentes en la grabación original de Nicomedes y *Cumanana*, como la introducción de la guitarra, la letra con los africanismos añadidos y el uso del patrón derivado de la clave carabalí o del ekón abakuá en las congas.

Un cambio notable entre ambas versiones se da en el acompañamiento del cajón, que para entonces ya había pasado por una transformación surgida de la aplicación de la clave afrocubana y la implementación del patrón de zamacueca cuando el landó es acompañado con dos cajones. Perú Negro es uno de los grupos musicales que frecuentemente hace uso de

esta configuración, lo cual explica la presencia del patrón de zamacueca a lo largo de este tema.

Por otro lado, los bongós no son usados en esta versión moderna, al ser reemplazado por otro *set* de congas que, por momentos, toca al unísono con el otro ejecutante y luego toma el rol de repicador. La entrada de estas dos líneas percusivas se da justo en el momento en el que el coro empieza a recitar los africanismos implementados por Nicomedes, claramente relacionando el uso de los tambores con el concepto de la africanidad. Estos ejecutan un patrón derivado del original tocado por Cumanana en las campanas agogô, invirtiendo los golpes agudos y graves. Este patrón, al igual que en la versión de *Cumanana*, delinea una polirritmia con el pulso, al agrupar las subdivisiones del 12/8 en cuatro, dando como resultado la métrica 3/4. De forma similar al original, este patrón se invierte luego de la sección de *solo*, antes de repetir el tema.

Figura 36. Base rítmica de “Samba malató” (2000)

La sección de *solo* de congas, que reemplaza el rol del bongó, se caracteriza por tener una estructura bien definida y un uso simple de motivos rítmicos, implementando por momentos el patrón previamente ejecutado. La naturaleza premeditada de esta improvisación se debe a la relación con la coreografía ejecutada al momento de presentar este tema en vivo. Es durante esta sección de *solo* de percusión que las bailarinas dejan sus bateas en el piso y empiezan a recrear el lavado de las prendas. De esta manera, los golpes de las congas se sincronizan con sus movimientos y sirven como guía para el desarrollo del acto escénico (PerúNegroMusic, 2010, min. 1:39)

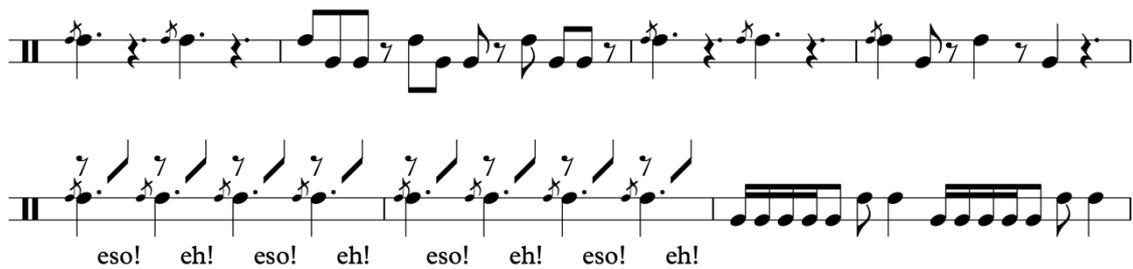


Figura 37. Extracto del solo de congas

Finalmente, el último tema a analizar se titula “Taita Guaranguito” y es una nueva versión de “Landó” del primer álbum de Perú Negro, bajo un nuevo nombre. Este tema presenta bastantes similitudes con su antecesor, se encuentra el patrón de acompañamiento convencional para las congas, el cajón acompaña con el patrón de zamacueca y el bongó improvisa libremente a lo largo del tema, alrededor del perfil rítmico del patrón de las congas.

La mayor diferencia entre estas dos versiones se encuentra hacia el final del arreglo, en una nueva sección que contrasta drásticamente con el resto al ser una fuga que duplica el *tempo* original y que poco a poco va acelerando hasta llegar a la conclusión del tema. Al igual que en “Samba malató”, esta sección está íntimamente relacionada con el desarrollo de la coreografía. En este caso, es mediante el uso de cortes de percusión que los bailarines se asocian con la ejecución rítmica, siguiendo una serie de pasos específicos (Ayllón, 2011, min. 5:39)

The image displays a musical score for percussion instruments, specifically Cajón, Congas, and Cenc. The score is organized into two systems. The first system includes staves for Cajón, Congas, and Cenc. The second system, starting at measure 22, includes staves for Bongos, Cajón, Congas, and Cenc. The notation uses various rhythmic symbols, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings, to represent the complex polyrhythmic patterns characteristic of the landó.

Figura 38. Fragmento de corte de percusión final y fuga

Con este análisis concluido, se evidencia que la adaptación de los instrumentos afrocubanos dentro del landó ejecutado por Perú Negro en este periodo se centra en el aspecto de los arreglos musicales. Los tambores son usados como guías rítmicas sobre las cuales los bailarines danzan, brindando una dimensión visual al aspecto improvisatorio desarrollado como parte de la estética rítmica del renacimiento afroperuano. Asimismo, se da continuidad a las complejas relaciones polirrítmicas brindadas por el patrón de acompañamiento característico del landó que, si bien convencionalmente es tocado en el cajón, las congas también logran esta ambigüedad rítmica con su patrón. Esto debido a que ambos patrones se vinculan a la misma clave rítmica afrocubana.

De forma similar al estudio del festejo, la popularización del landó por las compañías musicales del renacimiento llevó a que éste forme parte habitual del repertorio de numerosos grupos de música afroperuana, cada uno brindando su propio estilo a este versátil subgénero. Se espera que este trabajo de investigación incite a un mayor interés por el estudio del amplio repertorio afroperuano a partir del fenómeno sonoro.

## CONCLUSIONES

El renacimiento afroperuano fue un período marcado por la aparición de distintos proyectos artísticos que buscaron revitalizar las tradiciones musicales negras a mediados del siglo XX, debido a la progresiva pérdida del capital cultural tras los procesos de sincretismo y asimilación por las que éstas pasaron.

La reconstrucción de la música y los bailes partió de la investigación, por parte de los artistas, a las comunidades y familias que aun recordaban y practicaban formas musicales desarrolladas por los afrodescendientes desde la época esclavista. Sin embargo, las producciones de los conjuntos del renacimiento, especialmente en los proyectos de los hermanos Santa Cruz y Perú Negro, tuvieron una clara intención africanista al incluir elementos de la tradición afrocubana en su reinterpretación del folklore negro.

La popularización de la música tropical cubana coincidió con el creciente interés por la música negra, ocasionando un mayor contacto entre ambas culturas. Además, la presencia del músico cubano Guillermo “El Niño” Regueira fue fundamental en los procesos creativos de *Cumanana* y Perú Negro, al ser un vínculo directo con los conceptos rítmico-estéticos de la diáspora del Atlántico Negro. Uno de los cambios más significativos que surgen de esta interacción es la implementación del instrumental afrocubano, particularmente del bongó y las congas, que desarrollan formas de acompañamiento específicas para los subgéneros más representativos de la música del renacimiento afroperuano, el landó y el festejo.

La propuesta de una estética rítmica del renacimiento sirve para profundizar en el desarrollo de estos instrumentos dentro del nuevo contexto musical afroperuano. Aplicando los conceptos de la binarización de rítmicas ternarias, las claves rítmicas, el uso de polirritmias y la dualidad melódica, se fundamenta el desarrollo de los distintos patrones de

acompañamiento y las particularidades rítmicas de la ejecución de los subgéneros que conforman la música afroperuana.

Como resultado del análisis de los distintos temas seleccionados, se concluye que el proceso de la binarización de las rítmicas ternarias se dio de manera parcial en la música negra previa al renacimiento. Este fenómeno se identifica en las grabaciones discográficas de *Cumanana* y *Perú Negro* mediante el uso de figuras de subdivisión binaria, principalmente en las intervenciones de improvisación del bongó. Adicionalmente, en la forma de ejecución de los ritmos afroperuanos también se identifica este concepto, ya que, si bien presentan una subdivisión ternaria, se distingue una sutil tendencia al dosillo o cuatrillo, lo cual le brinda su sonoridad característica.

Por otro lado, dentro de la discusión del concepto de la binarización propuesto por Pérez, resulta importante recalcar la existencia de ritmos desarrollados por la diáspora africana que mantuvieron su naturaleza ternaria, especialmente dentro del contexto religioso y tradicional. El análisis de los temas permite identificar una clara tendencia a la ternarización dentro de los patrones rítmicos, tanto de los instrumentos afrocubanos como también con el resto de instrumentos del ensamble afroperuano. Esto puede ser visto como una intención, por parte de los protagonistas de este movimiento, de vincular los ritmos afroperuanos con los encontrados en Cuba y otras culturas diaspóricas.

El uso explícito de las claves rítmicas se relaciona con el desarrollo de los patrones de acompañamiento de las congas. En los temas revisados se evidencia la presencia de una variación de la clave de son ternaria para el acompañamiento del festejo y la clave afrocubana, derivada de la clave abakuá, para el landó. Estas claves sirven como base de los acentos en los distintos patrones del cajón, instrumento principal del acompañamiento rítmico en ambos subgéneros. De esta manera, los patrones de congas son implementados como complemento del cajón, enfatizando los acentos de la clave.

El concepto de la dualidad melódica fundamenta el rol importante que toman las improvisaciones de percusión dentro de los arreglos musicales del renacimiento afroperuano. Cumpliendo la función de repicador, el bongó comúnmente mantiene una ejecución libre, mientras que las congas y el resto de los instrumentos del ensamble cumplen la función llamadora y ejecutan los distintos patrones de acompañamiento. No obstante, para reforzar el rol de la percusión en la música afroperuana moderna, esta dualidad no se mantiene estática, permitiendo también la participación de las congas y el cajón como instrumentos repicadores.

Por último, la presencia de la polirritmia, como elemento característico de la sonoridad africana, se encuentra principalmente en las intervenciones improvisatorias y en la ambigüedad métrica del landó. La constante presencia de figuras sincopadas de marcada subdivisión binaria en los *solí* y cortes de percusión denotan un contraste con el resto del acompañamiento ternario. Asimismo, el uso de frases rítmicas que momentáneamente agrupan una cantidad de subdivisiones del compás también son un frecuente recurso de la improvisación. Por su parte, el landó se caracteriza por su uso ambivalente de la métrica 12/8 y 6/4, ya que los patrones del cajón y las congas pueden interpretarse en compás simple mientras que otros instrumentos acentúan con mayor claridad el pulso ternario. De esta manera se genera la polirritmia métrica que caracteriza a este subgénero.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, C. (2013). Nicomedes Santa Cruz, la formación de un intelectual público afroperuano. *Historica*, 37 (2), pp. 137-168.
- Arrelucea, M. & Cosamelón, J. (2015). *La presencia afrodescendiente en el Perú. Siglos XVI-XX*. Lima: Ministerio de Cultura.
- Ayllón, E. (2011). *Eva Ayllón & Perú Negro - "Taita Guaranguito"* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=AE0D73Nhwg>
- Barrós, M. (2016). *La trayectoria artística de Perú Negro: la historia, el teatro y lo afroperuano en su periodo fundacional (1969-1975)* (Tesis de licenciatura, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú). Recuperado de: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/7410>
- Dodge, K. (2008). *Fusión peruana: Contemporary Musical Hybrids* (Tesis de maestría, Department of Latin American Studies, University of California. San Diego, Estados Unidos). Recuperado de: <https://escholarship.org/uc/item/0gz7q64j>
- Donoso, F. (2020). Macario Nicasio. La leyenda de la música afroperuana [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.facebook.com/flaviopercusion/videos/705397163406865/>
- Feldman, H. (2005). The Black Pacific: Cuban and Brazilian Echoes in the Afro-Peruvian Revival. *Ethnomusicology*, 49 (2), pp. 206-231.
- Feldman, H. (2009). *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Etnomusicología – IDE.
- Fernandez, R. (2006). *From Afro-Cuban Rhythms to Latin Jazz*. California: University of California Press.

- González, E. (2000). *Ritmos Musicales Afroantillanos: Datos sobre el origen, evolución y las características de la música popular bailable de Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana en el Siglo 20*. San Juan: Universidad del Sagrado Corazón.
- León, J. (2003). *The Aestheticization of Tradition: Professional Afroperuvian Musicians, Cultural Reclamation and Artistic Interpretation* (Tesis de doctorado, Faculty of the Graduate School, University of Texas. Austin, Estados Unidos). Recuperado de: <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/1105>
- León, J. (2015). El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte. En R. Romero (Ed.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 220-256). Lima: Instituto de Musicología – IDE.
- Leturia, J. & De Casas, J. (2018). *Origen, Ritmos y Controversias de la Música Criolla del Perú, y Poemas Modernos*. Lima: Fondo Editorial Comunicacional. Recuperado de: <https://repositorio.cmp.org.pe/handle/CMP/55>
- Moliner, I. (2013). Abakúa. En P. Taylor, F. Case y Meighoo, S. (Eds.), *The Encyclopedia of Caribbean Religions* (pp. 1–9). Illinois: University of Illinois Press.
- Morales, H. (2011). *The Afro-Peruvian Percussion: From the Cajon to the Drum Set*. Petaluma: Sher Music CO.
- Pérez, R. (1986). *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.
- PerúNegroMusic. (2010). PERU NEGRO "Zamba Malato" [Archivo de video]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=1fgT9\\_zB3gs](https://www.youtube.com/watch?v=1fgT9_zB3gs)
- Rigol, L. (2020). *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 de maestría, Escuela de Posgrado, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú). Recuperado de: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/18292>

- Romero, R. (1993). Black Music and Identity in Peru. En G. Béhague (Ed.), *Music and Black Ethnicity: the Caribbean and South America* (pp. 307-330). Miami: University of Miami North-South Center.
- Schweitzer, K. (2003). *Afro-Cuban Batá Drum Aesthetics: Developing Individual and Group Technique, Sound and Identity* (Tesis de doctorado, Faculty of the Graduate School, University of Maryland. College Park, Estados Unidos). Recuperado de: <https://drum.lib.umd.edu/handle/1903/55>
- Tompkins, W. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Tompkins, W. (1976). Entrevista a Ernesta Laguna de San Luis de Cañete [Archivo de audio]. Recuperado de: <https://soundcloud.com/canetearteyfolklore negro/entrevista-ernesta-laguna-de-san-luis-de-canete-william-tompkins-1976>
- Vallejos, F. (2012). *Método de Cajón Peruano*. Lima: Pancho Vallejos Paulett.
- Vásquez, R. (1982). *La práctica musical de la población negra en el Perú: La Danza de Negritos del Carmen*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.
- Vásquez, R. (1992). *Costa – Presencia africana en la costa peruana*. Recuperado de <http://www.chalenasquez.com/libro/costa-presencia-africana-en-la-musica-de-la-costa-1992/>

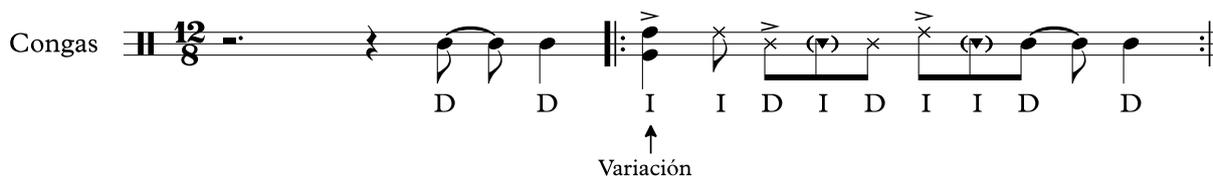
## ANEXOS

### Anexo A

Patrones de acompañamiento en las congas, ejecutados por Macario Nicasio. Transcrito de Donoso, F. (2020).

Macario Nicasio. La leyenda de la música afroperuana [Archivo de video].

#### Patrón "Afro" Navidad Negra

Congas 

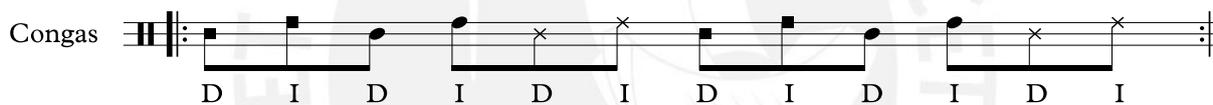
Variación

#### 3 Patrón "Afro" Navidad Negra (variación)

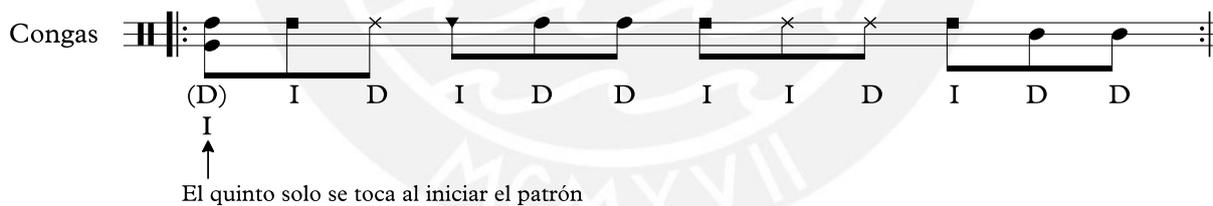
Congas 

Variación

#### 5 Patrón "Afro" Navidad Negra (sección rápida)

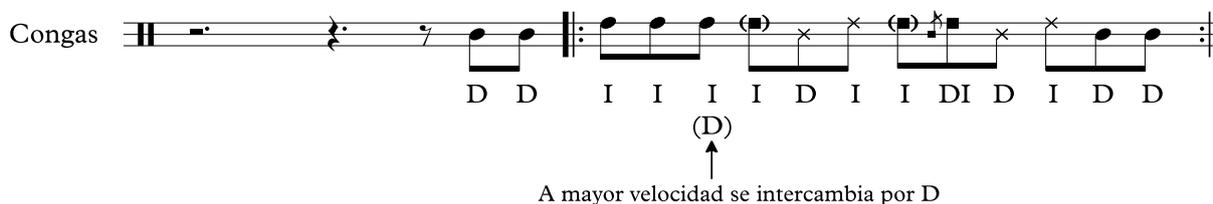
Congas 

#### 6 Patrón Toro Mata

Congas 

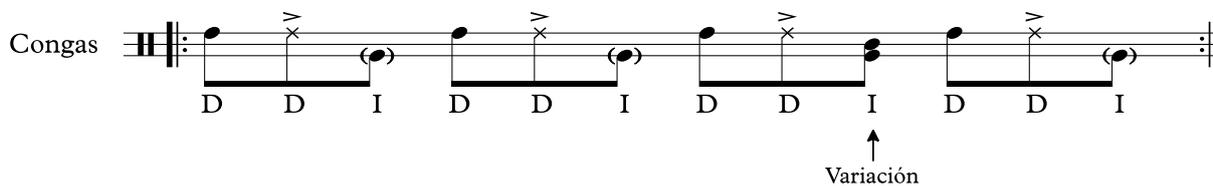
El quinto solo se toca al iniciar el patrón

#### 7 Patrón Landó

Congas 

A mayor velocidad se intercambia por D

#### 9 Patrón "Afro" La tierra se hizo nuestra" (sección lenta)

Congas 

Variación



Anexo B

Transcripción de "Samba malató" de Cumanana (1964)

# Samba Malató

♩ = 143

Cumanana

The musical score is arranged in systems. The first system includes a vocal line (Voz) and four percussion parts: Cajón, Bongos, Agogôs, and Palmas. The second system continues with the vocal line and percussion parts, including the lyrics: "Sam-ba ma-la-tó Lan - dó Sam-ba ma-la-tó Lan -". The third system continues with the vocal line and percussion parts, including the lyrics: "dó Sam-ba ma-la-tó Lan - dó Sam-ba ma-la-tó Lan - dó Sam-ba ma-la-tó Lan -". The score is marked with a tempo of 143 beats per minute and a 6/4 time signature. A large watermark is visible in the background of the score.

11

Voz

dó Sam-ba ma-la-tó\_\_ Lan - dó La sam-ba se pa - se-a por la ba-te-a Lan

Cajón

Bongos

Agogôs

Pal.

Ad libitum

14

Voz

dó Sam-ba ma-la tó\_\_ Lan - dó Sam-ba ma-la-tó\_\_ Lan - dó Sam-ba ma-la-tó\_\_ Lan

Cajón

Bongos

Agogôs

Pal.

17

Voz

dó Bai - lan-do se me - ne-a pa' que la ve - a Lan - dó a-nam-bu-cu-rú\_\_

eh! lo-ñá-lo-ñá

Cajón

Bongos

Agogôs

Pal.

20 — u-bo-re-que-té — eh! a-nam-bu-cu-rú — o-yo-co-ro-ró

Voz

a-la-re-co-lé — ba-ba-lo-ri shá — o-yo-co-ro-ró —

Cajón

Bongos

Agogôs

Pal.

23 — eh! lo-ñá lo-ñá — eh! ti-ri ti-ri — eh! man-dé man-dé

Voz

a-nam-bu-cu-rú — a-la-re-co lé — ba-ba-lo-ri chá —

Cajón

Bongos

Agogôs

Pal.

26 — o-yo-co-ro-ró —

Voz

o-yo-co-ro-ró — a-nam-bu-cu-rú — Lan - dó

Cajón

Bongos

Agogôs

Pal.

29

Voz

Cajón

Bongos

Agogôs

Pal.

32

Voz

Eh! eh! eh! eh! Uh! ah!

Cajón

Bongos

Agogôs

Pal.

35

Voz

Sam-ba ma - la - tó Lan - dó Sam-ba ma - la - tó Lan -

Cajón

Bongos

Agogôs

Pal.

37

Voz

dó Sam-ba ma-la-tó — Lan - dó Sam-ba ma-la-tó — Lan - dó La sam-ba se pa -

Cajón

Bongos

Agogôs

Pal.

Ad libitum

40

Voz

se-a por la ba-te-a Lan - dó Sam-ba ma-la-tó — Lan - dó Sam-ba ma-la-tó — Lan -

Cajón

Bongos

Agogôs

Pal.

43

Voz

dó Sam-ba ma-la-tó — Lan - dó Bai - lan-do se me - ne-a pa' que la ve - a Lan -

Cajón

Bongos

Agogôs

Pal.

46 eh! lo - ñá lo - ñá u - bo - re - que - té

Voz  
 dó a - nam - bu - cu - rú a - la - re - co - lé

Cajón

Bongos

Agogôs

Pal.

48 eh! ba - ba - lo - ri - shá eh! ti - ri ti - ri

Voz  
 ba - ba - lo - ri - shá o - yo - co - ro - ró

Cajón

Bongos

Agogôs

Pal.

50 a - nam - bu - cu - rú eh! lo - ñá lo - ñá

Voz  
 a - nam - bu - cu - rú a - la - re - co - lé

Cajón

Bongos

Agogôs

Pal.

52 — man-dé man - dé ba - ba - lo - ri - chá

Voz  
ba - ba - lo - ri - chá — o - yo - co - ro - ró —

Cajón

Bongos

Agogôs

Pal.

54 — a-nam-bu-cu-rú — a-la-re-co-lé —

Voz  
a-nam-bu-cu-rú — a-la-re-co-lé — ba-ba-lo-ri- chá — Lan -

Cajón

Bongos

Agogôs

Pal.

57 — dó Sam-ba ma - la - tó — Lan - dó Sam-ba ma - la - tó — Lan

Voz  
dó Sam-ba ma - la - tó — Lan - dó Sam-ba ma - la - tó — Lan

Cajón

Bongos

Agogôs

Pal.

59 Fade out

Voz

dó Sam-ba ma-la-tó — Lan - dó Sam-ba ma-la-tó — Lan dó

Cajón

Bongos

Agogôs

Pal.



Anexo C

Transcripción de "Ritmos negros" de *Cumanana* (1968)

### Ritmos Negros

Cumanana

♩ = 146

The musical score is divided into three systems, each containing five staves. The instruments are Congas, Bongos, Congas, Campana, and Quijada. The first system is marked with a 12/8 time signature. The second system starts at measure 4 and the third at measure 7. The score includes various rhythmic patterns such as eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes marked with accents or slurs. A large watermark 'LUX IN TENEBRIS LUCT' is visible in the background.

Congas

Bongos

Congas

Campana

Quijada

4

Congas

Bongos

Congas

Camp. bon.

Quij.

7

Congas

Bongos

Congas

Camp. bon.

Quij.

10

Congas

Bongos

Congas

Camp. bon.

Quij.

13

Entrada de voz y coro

Congas

Bongos

Congas

Camp. bon.

Quij.

16

Congas

Bongos

Congas

Camp. bon.

Quij.

19

Congas

Bongos

Congas

Camp. bon.

Quij.

22

Congas

Bongos

Congas

Camp. bon.

Quij.

25

Congas

Bongos

Congas

Camp. bon.

Quij.

Inicia décima "Ritmos Negros"

28

Congas

Bongos

Congas

Camp. bon.

Quij.

31

Congas

Bongos

Congas

Camp. bon.

Quij.

34

Congas  
Bongos  
Congas  
Camp. bon.  
Quij.

Detailed description: This system covers measures 34, 35, and 36. The Congas part (top staff) starts with a rest in measure 34, followed by a quarter note in 35 and a quarter note in 36. The Bongos part (second staff) has a consistent eighth-note pattern. The second Congas part (third staff) has a consistent eighth-note pattern. The Camp. bon. part (fourth staff) has a consistent eighth-note pattern. The Quij. part (bottom staff) has a consistent quarter-note pattern.

37

Congas  
Bongos  
Congas  
Camp. bon.  
Quij.

Detailed description: This system covers measures 37, 38, and 39. The Congas part (top staff) has a rest in 37, followed by a complex rhythmic figure in 38 (marked with a 4/4 time signature) and a quarter note in 39. The Bongos part (second staff) has a consistent eighth-note pattern. The second Congas part (third staff) has a consistent eighth-note pattern. The Camp. bon. part (fourth staff) has a consistent eighth-note pattern. The Quij. part (bottom staff) has a consistent quarter-note pattern.

40

Congas  
Bongos  
Congas  
Camp. bon.  
Quij.

Detailed description: This system covers measures 40, 41, and 42. The Congas part (top staff) has a rest in 40, followed by quarter notes in 41 and 42. The Bongos part (second staff) has a consistent eighth-note pattern. The second Congas part (third staff) has a consistent eighth-note pattern. The Camp. bon. part (fourth staff) has a consistent eighth-note pattern. The Quij. part (bottom staff) has a consistent quarter-note pattern.

43

Congas  
Bongos  
Congas  
Camp. bon.  
Quij.

Detailed description: This system covers measures 43, 44, and 45. The Congas part (top staff) has a rest in 43, followed by quarter notes in 44 and 45. The Bongos part (second staff) has a consistent eighth-note pattern. The second Congas part (third staff) has a consistent eighth-note pattern. The Camp. bon. part (fourth staff) has a consistent eighth-note pattern. The Quij. part (bottom staff) has a consistent quarter-note pattern.

46

Congas

Bongos

Congas

Camp. bon.

Quij.

49

Congas

Bongos

Congas

Camp. bon.

Quij.

52

Congas

Bongos

Congas

Camp. bon.

Quij.

55

Congas

Bongos

Congas

Camp. bon.

Quij.

58

Congas

Bongos

Congas

Camp. bon.

Quij.

61

Congas

Bongos

Congas

Camp. bon.

Quij.

64

Congas

Bongos

Congas

Camp. bon.

Quij.

67

Congas

Bongos

Congas

Camp. bon.

Quij.

70

Congas  
Bongos  
Congas  
Camp. bon.  
Quij.

Detailed description: This system contains measures 70, 71, and 72. The Congas part (top staff) has a rest in measure 70, followed by a rhythmic pattern in measure 71, and a triplet of eighth notes in measure 72. The Bongos part (second staff) plays a consistent eighth-note pattern with accents. The second Congas part (third staff) plays a steady eighth-note pattern. The Camp. bon. part (fourth staff) plays a pattern of quarter and eighth notes. The Quij. part (bottom staff) plays a simple quarter-note pattern.

73

Congas  
Bongos  
Congas  
Camp. bon.  
Quij.

Detailed description: This system contains measures 73, 74, and 75. The Congas part (top staff) has a rest in measure 73, followed by rhythmic patterns in measures 74 and 75. The Bongos part (second staff) continues the eighth-note pattern. The second Congas part (third staff) continues the eighth-note pattern. The Camp. bon. part (fourth staff) continues the quarter and eighth note pattern. The Quij. part (bottom staff) continues the quarter-note pattern.

76

Congas  
Bongos  
Congas  
Camp. bon.  
Quij.

Detailed description: This system contains measures 76, 77, and 78. The Congas part (top staff) has a rest in measure 76, followed by a rhythmic pattern in measure 77, and a rest in measure 78. The Bongos part (second staff) continues the eighth-note pattern. The second Congas part (third staff) continues the eighth-note pattern. The Camp. bon. part (fourth staff) continues the quarter and eighth note pattern. The Quij. part (bottom staff) continues the quarter-note pattern.

79

Congas  
Bongos  
Congas  
Camp. bon.  
Quij.

Detailed description: This system contains measures 79, 80, and 81. The Congas part (top staff) has a rest in measure 79, followed by rhythmic patterns in measures 80 and 81. The Bongos part (second staff) continues the eighth-note pattern. The second Congas part (third staff) continues the eighth-note pattern. The Camp. bon. part (fourth staff) continues the quarter and eighth note pattern. The Quij. part (bottom staff) continues the quarter-note pattern.

Fade out a siguiente sección

81

The musical score consists of five staves. The first staff is labeled 'Congas' and contains a series of rhythmic marks, including vertical lines and 'x' symbols. The second staff is labeled 'Bongos' and features a rhythmic pattern of eighth notes with '7' markings above them. The third staff is also labeled 'Congas' and shows a sequence of eighth notes. The fourth staff is labeled 'Camp. bon.' and contains a melodic line with eighth notes and a slur. The fifth staff is labeled 'Quij.' and has a simple rhythmic pattern of eighth notes. A double bar line is placed after the first measure of each staff, indicating the end of a section.



Anexo D

Transcripción de "Ungá" recopilada por Tompkins (1976)

# Ungá

Bernardita Rivadeneria Rivas de Rivera

Recopilado por William Tompkins

♩. = 116

Voz

En-cién-de-te can-de-la fri-e-te ce-bo-lla que en mi vi-da no he

Percusión

7

Voz

vis-to cor-dón de so-ga un-gá un-gá cui-dao' con la cri-a -

Perc.

13

Voz

tu-ra un-gá un-gá tu ma-ma te va a pe-gar un-gá un-

Perc.

19

Voz

gá en-cién-de-te ce-bo-lla y fri-e-te ce-

Perc.

23

Voz

bo-lla y en-cién-de-te can-de-la

Perc.

Anexo E

Transcripción de "Landó" recopilado por Tompkins (1976)

# Landó

Comunidad Guayabo, Chincha

Recopilado por William Tompkins

♩ = 128

Cajón

Pal.

4

Voz

Tai-ta gua-ran- gui

Cajón

Pal.

7

Voz

- to lan - dó\_\_\_ lan - dó sa-ma lan- dó\_\_\_ lan - dó sa-ma lan- dó\_\_\_ lan - dó\_\_\_

Mantiene el patrón con variaciones libres

Cajón

Pal.

10

Voz

ma - to a su mu- jer\_\_\_ lan - dó\_\_\_ lan - dó sa-ma lan- dó\_\_\_ lan - dó

Cajón

Pal.

13

Voz

(La letra no se distingue aquí)

sa-ma lan- dó\_\_\_ lan - dó\_\_\_ con\_ un cu-chi-lli - to lan - dó\_\_\_ lan - dó

Cajón

Pal.

16

Voz

sa-ma lan- dó\_\_ lan - dó sa-ma lan- dó\_\_ lan - dó\_\_ eh! \_\_\_\_\_ le sa-có las tri

Cajón

Pal.

19

Voz

-pas lan - dó\_\_ lan - dó sa-ma lan- dó\_\_ lan - dó sa-ma lan- dó\_\_ lan - dó\_\_

Cajón

Pal.

22

Voz

lo lle - vó a ven- der\_\_ lan - dó\_\_ lan - dó sa-ma lan- dó\_\_ lan - dó

Cajón

Pal.

25

Voz

sa-ma lan- dó\_\_ lan - dó\_\_ el\_\_ pul - pe-ro di - jo lan - dó\_\_ lan - dó

Cajón

Pal.

28

Voz

sa-ma lan dó\_\_ lan - dó sa-ma lan- dó\_\_ lan - dó\_\_ que e-ran de mu- jer

Cajón

Pal.

31

Voz

lan - dó lan - dó sa-ma lan- dó lan - dó sa-ma lan- dó lan - dó

Cajón

Pal.

34

Voz

es-te pa-ja-ri - llo pe-cho co-lo- rao' es-te pa-ja-ri-

Cajón

Pal.

37

Voz

-llo pe-cho co-lo- rao' es-to te su-ce - de por e - na-mo- rao'

Cajón

Pal.

40

Voz

— e - so te su-ce - de por e - na - mo - rao' sa-ma lan-dó lan - dó tai - ta gua-ran-gui

Cajón

Pal.

43

Voz

lan - dó lan - dó sa-ma lan- dó lan - dó sa-ma lan- dó lan - dó Ma-to a su mu- jer

Cajón

Pal.

46 — el pul-pe-ro di

Voz

lan - dó — lan - dó sa-ma lan- dó — lan - dó sa-ma lan- dó — lan - dó

Cajón

Pal.

49 - jo

Voz

lan - dó — lan - dó sa-ma lan- dó — lan - dó que e-ra de mu- jer

Cajón

Pal.

52 es-te pa-ja-ri-

Voz

lan - dó — lan - dó sa-ma lan- dó — lan - dó sa-ma lan- dó — lan - dó

Cajón

Pal.

55 - llo

Voz

pe-cho co-lo- rao' — es-te pa-ja-ri - llo pe-cho co-lo- rao'

Cajón

Pal.

58

Voz

es - to te su- ce - de por e - na - mo-rao' es - to te su- ce

Cajón

Pal.

61

Voz

- de por e - na - mo - rao' sa - ma lan - dó lan - dó

Cajón

Pal.

63

Voz

sa - ma lan - dó lan - dó sa - ma lan - dó

Cajón

Pal.

