

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



Cada canción con su bordón: El desarrollo del estilo de la guitarra en el landó entre las décadas de los 60 y 80 en Lima

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

*Daniel Eduardo Castro Merino*

Asesor:

*Alter Sadovnic Moran*

Lima, 2022

## Resumen

La presente investigación tiene como propósito recopilar y generar contenido sobre el uso de la guitarra en el género landó, identificando y describiendo las técnicas y demás elementos musicales que resultan sustanciales en su ejecución, así como reconocer cuál es su rol e importancia dentro del formato instrumental. Para ello, se parte del análisis de tres canciones emblemáticas del repertorio peruano: “Samba Malató”, “Toro Mata” y “Cardo o Ceniza”. Este análisis es de carácter morfosintáctico y está basado en el estudio de los parámetros esenciales de la música tales como la melodía, la armonía y el ritmo, así como también las texturas tímbricas y la estructura. Mediante esta tesis busco contribuir con información específica acerca del desarrollo estilístico de la guitarra dentro del género musical en mención, del cual se cuenta con escasos trabajos detallados en la actualidad. En base al estudio realizado, se ha logrado concluir que la guitarra cumple tanto un papel protagónico como acompañante dentro del landó, luego de haber pasado por un proceso de desarrollo en su forma de ejecución. A pesar de no poder afirmar que existe una tradición en el estilo de la guitarra dentro de este género, se ha evidenciado que las técnicas más resaltantes en su interpretación son los bordones y los rasgueos, los cuales incorporan diversos recursos melódicos, armónicos y rítmicos que han ido solidificándose hasta volverse en arquetipos de su lenguaje.

Palabras clave: landó, análisis morfosintáctico, transcripción, guitarra, técnica.

*Dedicado a Santiago y Kiara*



## **Agradecimientos**

A mi mamá, por ser el mayor soporte a lo largo de mi vida. Por impulsarme a seguir adelante y por acompañarme en cada parte del proceso en mi etapa universitaria. Este logro también es tuyo.

A mi papá, por siempre creer en mí, mostrarme su apoyo incondicional en todo lo que hago y motivarme a alcanzar todas mis metas.

A mis abuelos y toda mi familia, por sus consejos, su amor y por transmitirme sus ganas de verme ser ejercer mi profesión.

A Angie, por su apoyo constante, por acompañarme en las amanecidas, darme ánimos y por ayudarme a creer en mí mismo.

A mi asesor, Alter Sadovnic, por guiarme en esta última etapa de mi formación universitaria, por su buena disposición, paciencia y dedicación.

Al maestro Aurelio Tello, por dedicar parte de su tiempo a la revisión como lector y por generar comentarios que enriquecieron y aportaron positivamente a este trabajo.

A Rafael Reyes, Nahim Misad, Alec Marambio, Lyscencia Durazo, Andrés Prado, Alonso Málaga y Álvaro Ponce de León por ser los maestros que dejaron huella en mi formación musical, por brindarme tantas grandes enseñanzas y por inspirarme.

A Martin y a todos mis amigos de "Whiplash", por su apoyo, su amistad y por tantos recuerdos que guardo de estos años en la universidad. Los aprecio y admiro.

## Índice de contenido

	Pág.
Resumen	ii
Dedicatoria	iii
Agradecimientos	iv
Índice de contenido	v
Índice de figuras	vi
Índice de tablas	vii
Introducción	1
Estado del arte	3
Marco conceptual	9
Metodología	11
Capítulo 1. Antecedentes de la guitarra en la música afroperuana	14
1.1. Antecedentes del uso de la guitarra en la música popular limeña	14
1.2. Contexto de la cultura afroperuana a mediados del siglo XX	17
1.3. Conexiones e influencias de los ritmos afrocubanos en la música afroperuana	26
Capítulo 2. Análisis de los recursos empleados en la ejecución de la guitarra en el landó entre 1964 y 1980	31
2.1. Samba Malató	32
2.2. Toro Mata	41
2.3. Cardo o Ceniza	46
Capítulo 3. Comparación de los elementos empleados en la ejecución de la guitarra sobre el repertorio analizado	57
3.1. Samba Malató y Toro Mata	57
3.2. Toro Mata y Cardo o Ceniza	60
3.3. Samba Malató y Cardo o Ceniza	63
Conclusiones	66
Referencias bibliográficas	71

## Índice de figuras

	<b>Pág.</b>
Figura 1. Portada del álbum Cumanana	12
Figura 2. Portada del álbum Sus Raíces	12
Figura 3. Portada del álbum Cada canción con su razón	12
Figura 4. Introducción de Samba Malató - Primera guitarra	34
Figura 5. Introducción de Samba Malató - Segunda guitarra	36
Figura 6. Coro de Samba Malató - Primera guitarra	37
Figura 7. Coro de Samba Malató - Segunda guitarra (Extracto 1)	37
Figura 8. Coro de Samba Malató - Segunda guitarra (Extracto 2)	38
Figura 9. Verso de Samba Malató - Primera guitarra	39
Figura 10. Verso de Samba Malató - Segunda guitarra	39
Figura 11. Pregunta y respuesta de Samba Malató - Primera guitarra	40
Figura 12. Pregunta y respuesta de Samba Malató - Segunda guitarra	41
Figura 13. Introducción y Coro de Toro Mata - Primera guitarra	43
Figura 14. Introducción, Coro, Verso y Fuga de Toro Mata - Segunda guitarra	44
Figura 15. Verso de Toro Mata - Primera guitarra	45
Figura 16. Fuga de Toro Mata - Primera guitarra	46
Figura 17. Introducción de Cardo o Ceniza	48
Figura 18. Verso de Cardo o Ceniza - Compases 1 al 5	50
Figura 19. Verso de Cardo o Ceniza - Compases 6 al 9	51
Figura 20. Verso de Cardo o Ceniza - Compases 10 al 14	52
Figura 21. Interludio 1 de Cardo o Ceniza	53
Figura 22. Interludio 2 de Cardo o Ceniza	54
Figura 23. Puente de Cardo o Ceniza	55
Figura 24. Puente/Modulación de Cardo o Ceniza – Rasgueo	55
Figura 25. Puente/Modulación de Cardo o Ceniza – Bordón	56
Figura 26. Clave rítmica en el acompañamiento de Cardo o Ceniza	61
Figura 27. Ritmo armónico en Samba Malató y Cardo o Ceniza	65

## Índice de tablas

	<b>Pág.</b>
Tabla 1. Datos sobre las canciones transcritas	12
Tabla 2. Samba Malató - Nicomedes Santa Cruz, Cumanana (1964). Secciones y Letra	33
Tabla 3. Toro Mata - Perú Negro, Sus Raíces (1973). Secciones y Letra	42
Tabla 4. Cardo o Ceniza - Chabuca Granda, Cada canción con su razón (1980). Secciones y letra	47



## Introducción

El aprendizaje de la música en el contexto popular limeño ha sido, en mayor medida, transmitido de persona a persona o de manera empírica, mas no siguiendo un proceso académico. Es por ello que no se cuenta con suficiente documentación detallada sobre cómo ejecutar los diversos instrumentos que forman parte de los géneros musicales de nuestra costa peruana. Considerando, además, que el desarrollo musical procedente de la población afroperuana empieza desde el siglo pasado, acompañado de un difícil proceso de restauración cultural e inclusión en el círculo social, son pocos los registros que se tienen sobre esos primeros años de incorporación.

El landó, género musical de la cultura afroperuana, viene ganando popularidad en las últimas décadas gracias a su sonoridad exótica y complejidad, convirtiéndose en una de las principales referencias musicales del Perú alrededor del mundo. Al igual que en la mayoría de las músicas provenientes de la costa peruana, la guitarra es un instrumento presente en el formato utilizado para la interpretación del landó, ya sea cumpliendo un rol protagonista o de acompañamiento.

Partiendo de estudios previos sobre la música criolla y afroperuana, y sobre el desarrollo de la popularidad y participación de la guitarra dentro de estos géneros, el presente trabajo pretende aportar con información detallada sobre la ejecución del instrumento en mención que sirva de documentación académica para posteriores investigaciones.

Para dicho propósito, este estudio busca definir los paradigmas presentes en la interpretación de la guitarra acústica dentro del landó, recurriendo a los registros fonográficos de “Samba Malató” de Nicomedes Santa Cruz (1964), “Toro Mata” de Perú Negro (1973) y “Cardo o Ceniza” de Chabuca Granda (1980), de los que se han elaborado transcripciones de sus diversas secciones para ser analizadas bajo un enfoque morfológico y sintáctico, abordando tanto los recursos melódicos, armónicos y rítmicos como los texturales y



estructurales. La razón por la que se ha seleccionado este repertorio es porque forman parte del cancionero popular limeño, cuya autoría pertenece a tres de los más importantes exponentes de la música del Perú. Además, se ha recurrido a dichas canciones por haber sido publicadas dentro de período menor a veinte años, lo que permite indagar sobre un primer proceso de adaptación y desarrollo de la forma de ejecutar la guitarra.

La relevancia de esta investigación radica en detallar los elementos utilizados en la ejecución de la guitarra e identificar cuáles se han mantenido y cuáles han cambiado durante el tiempo, con lo que se puede indagar en un primer proceso de consolidación y adaptación.

Esta investigación fue motivada por un interés personal por profundizar en la música afroperuana. Como guitarrista, he tenido un mayor acercamiento a esta durante mis años de formación universitaria, siendo el landó el género que más captó mi atención por las técnicas empleadas en su interpretación, junto con su complejidad armónica y rítmica.

En el primer capítulo se hace un breve repaso del contexto en el que se encontraba la cultura afroperuana en la primera mitad del siglo XX y los antecedentes en el uso de la guitarra como parte del formato instrumental en la música popular en Lima, buscando reconocer los factores histórico-sociales que pueden haber intervenido en el desarrollo de la guitarra dentro del landó. Del mismo modo, se explica la relación entre la tradición afroperuanos con un pasado de raíz africana. Durante la segunda parte del trabajo se genera el análisis de las transcripciones realizadas sobre las tres canciones seleccionadas, con las cuales se sustrae información sobre las técnicas y diversos recursos musicales empleados en la interpretación de la guitarra, explicando detalladamente su funcionamiento. Finalmente, en el tercer capítulo se hace una comparación entre los hallazgos de cada canción de la sección anterior, con el fin de reconocer las similitudes y diferencias que evidencien un proceso de consolidación y desarrollo en el estilo de la guitarra, así como una reflexión sobre el protagonismo que ha ido adquiriendo con el paso de los años.

## Estado del arte

La etiqueta “música afroperuana” suele encasillarse o entenderse, en muchos casos, únicamente con el género festejo debido a su popularidad, abarcando en realidad varios otros tales como la marinera, la zamacueca, el tondero o el landó, por mencionar algunos ejemplos. Este último, en particular, se ha desarrollado y ha ido ganando notable reconocimiento desde la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, a comparación de géneros predominantes como el vals criollo, la información que se tiene aún es ambigua en lo que aspectos musicales refiere. Por ello, se ha tomado como tema para esta investigación el desarrollo de la guitarra en el landó, con el propósito de identificar su relevancia y características estilísticas.

La bibliografía escogida brindará información sobre los orígenes del género a estudiar, su desarrollo e influencias, así como la importancia de la guitarra dentro de su formato instrumental y rasgos estilísticos-musicales.

Los orígenes del landó no son del todo claros, dada la controversia entre las teorías que se han planteado sobre ello. Los textos de León (2003), Feldman (2009), Tompkins (2011) y León (2015) proponen su procedencia europea y de Brasil. León (2015) resume lo siguiente:

En el caso de la primera orientación, el landó se conecta a un baile denominado ‘ondú’, ‘londú’ o ‘londou’, posiblemente proveniente de Francia y, aunque muchas veces asociado con la aristocracia, también practicado por sectores populares. Para la posición africanista la similitud es con la palabra ‘lundú’, un género brasileño de inicios del siglo dieciocho, que posiblemente tuvo antecedentes en Angola (pp. 239-240).

Según se expone en Tompkins (2011), la creciente popularidad de la cultura afroperuana trajo consigo una muy probable alteración de la tradición. Debido a su distribución masiva en los medios de comunicación y performance en vivo, a menudo se

adicionaron elementos para aumentar la “africanidad”, con el fin de hacer más exótico el producto artístico. Complementando lo mencionado, León (2003) añade que la incorporación de nuevos componentes tuvo razón de ser con la intención de ser más comercializable, siendo así una reconstrucción de la tradición influenciada por otras culturas afrodescendientes alrededor de Latinoamérica. Algunos ejemplos de instrumentos que se fueron agregando a los formatos instrumentales para cumplir dicho propósito son las tumbadoras, los bongos, el cencerro y el güiro.

Durante esta reintegración y auge de la música afroperuana a mediados del siglo XX, el festejo y el landó se consolidaron como símbolos del arquetipo musical de esta cultura (León, 2003, p.160). Resulta interesante que el landó adquiriera tal posición a pesar de no gozar de la misma difusión que el festejo. A esto cabe mencionar que el desarrollo musical de ambos géneros se dio con ciertas diferencias. Feldman (2009) identifica y explica los procesos de recuperación de esta cultura basándose en el trabajo de Nicomedes Santa Cruz, con elementos tradicionales de géneros como el socabón, agua’e nieve, panalivio, zamacueca, etc. Según expone León (2015), los cimientos musicales del festejo se fueron definiendo sobre varios fragmentos que pueden remontarse a la década de 1930; por otro lado, no se tiene data sobre música que se pueda considerar la base del landó. Los primeros prototipos considerados como tradicionales que se tienen de este género son la grabación de “Samba malató” en el álbum *Cumanana* de Nicomedes Santa Cruz (1964) y “Landó” de Perú Negro (1973), un arreglo de una canción originaria de El Guayabo en Chincha y recopilada por dicha agrupación.

Con relación a la guitarra como instrumento de gran protagonismo en el landó, los textos de León (2003), Tompkins (2011), Romero (2015), León (2015), Llanos y Wolff (2019) y Arévalo van Oordt (2020) pueden esclarecer una respuesta sobre su importancia y consolidación como parte del formato instrumental.

Durante la primera mitad del siglo XX el vals criollo era un género predominante puesto que había alcanzado gran popularidad. Tompkins (2011) afirma que la guitarra se había consolidado como elemento oficial en los marcos instrumentales debido a su preferencia dentro de las jaranas, donde en muchas situaciones se reducía a tan solo dúos o tríos integrados por un cantante, uno o dos guitarristas y/o un cajonero. Arévalo van Oordt (2020) añade que esto es influencia de géneros foráneos como el bolero, donde instrumentos como el piano pasan a un segundo plano, otorgando a la guitarra la responsabilidad de acompañar y ornamentar. Se puede hipotetizar, entonces, que este antecedente del vals criollo impulsó a que el instrumento en mención forme parte de la instrumentación utilizada en la música afroperuana. No obstante, León (2003) afirma que los procesos de formalización y estandarización estilística de la guitarra en el landó continúan siendo ambiguos, pues no se encuentran similitudes explícitas en el acompañamiento dentro de los primeros registros que se tienen, aunque sí se presencian influencias rescatadas de géneros como la marinera, el tondero y la resbalosa.

En el artículo de Llanos y Wolff (2019) se menciona el aporte de Andrés Soto, cuya música sirvió de base para el desarrollo del landó brindando ostinati, ejecutados por la guitarra, que se convertirían en arquetipos del género. Del mismo modo, Justo (2012) ilustra algunos patrones compuestos por Carlos Hayre de líneas melódicas y acompañamientos de guitarra. Por otro lado, y conectando con lo expuesto previamente, la música afroperuana siguió pasando por un proceso de adaptación y reconstrucción, influenciada por diversos factores, donde el landó no es la excepción. León (2003) determina que la idea de sensualidad basada en la danza ayudó a conceptualizar el landó como un género sofisticado, exótico, que incentiva a la exploración, y asegura que la música afroperuana va adoptando tanto influencias tímbricas como estilísticas debido a la experiencia que cada intérprete posee. Aludiendo al festejo, el autor pone como ejemplo lo siguiente:

Félix Casaverde and Susana Baca have come to perform their interpretations of the festejo at slower tempos and with fewer instrumental parts so as to revert attention to the cajón and guitar accompaniments. As a skilled guitarist, well versed on a variety of styles including blues, bossa nova, jazz, and Peruvian coastal genres, Casaverde has pursued the further exploration of the rhythmic and harmonic possibilities of the festejo. One particularly salient change that is characteristic not only of Casaverde's playing but also of a number of other contemporary performers has been the modification of the bass line used to accompany the festejo by deemphasizing the downbeat (p.194).

Como Carlos Hayre expresa en una entrevista, "otras generaciones están muy pegadas a otros géneros" (...) "todas esas cosas han ido influenciando de una u otra manera tanto en el desarrollo de la armonía como en el desarrollo de la melodía" (Diego Giannoni, 2012, 12'44).

Según se comenta en el trabajo de López (2013), la música criolla y afroperuana no era ajena a las influencias de las que podría estar hablando Hayre. Tal es el caso de la inclusión del jazz en el repertorio que interpretaban, modificando los recursos armónicos y patrones rítmicos. El autor hace especial mención a guitarristas como los ya mencionados Félix Casaverde, Carlos Hayre y Lucho González.

Romero (2015) identifica los rasgos estilísticos empleados por los guitarristas que trabajaron con Chabuca Granda, mencionando primero al reconocido músico Óscar Avilés, quien combinaba bordoneos, arpegios y rasgueos en su manera de acompañar. Además, detalla las influencias en la música de Chabuca, principalmente las obtenidas del bossa nova. La adopción de armonías más complejas, caracterizadas por el uso de acordes de séptima, y nuevas formas musicales. El autor atribuye lo último al guitarrista Lucho González, diciendo lo siguiente:

González introdujo la bossa nova y el jazz a las composiciones de Chabuca Granda, acompañando en el estilo de los guitarristas de música brasileña, pero adaptándolo al ritmo de 3/4. Los acordes de la guitarra seguían un ritmo altamente sincopado y eran tocados siempre en bloque con la alternancia del bajo (mano izquierda) y las restantes tres notas del acorde (mano derecha). Pero los acordes utilizados eran totalmente diferentes, dado su origen musical. Ya no eran triádicos sino compuestos por muchas más notas y estructuralmente definidos como de séptima, novena, décimo primera y décimo tercera; es decir, ya no eran de tres notas, sino hasta de siete notas (reducidos o adaptados a las seis cuerdas del instrumento). El sonido final, mezclando los acordes con el ritmo utilizado, daba un resultado único y de sabor muy contemporáneo a las canciones de Granda de aquel entonces, que incluían las dedicadas a Javier Heraud, a Violeta Parra y al autodenominado gobierno revolucionario de 1968 (p. 123)

León (2015) complementa lo expuesto por Romero mencionando que las principales innovaciones fueron el trabajo de Lucho González y Félix Casaverde, destacando este último por ser “una figura clave en el desarrollo del estilo del landó entre los setenta y noventa” (p. 248), con aportaciones en canciones como “Cardo o ceniza”.

Llanos y Wolff (2019) analizan los aspectos rítmicos, armónicos y melódicos aplicados en el acompañamiento de guitarra de Andrés Soto, identificando influencias del vals criollo como en el uso de bordones. Arévalo (2020) también muestra y examina algunas transcripciones sobre repertorio de la música criolla que complementa con detalles técnicos como el uso de mordentes y posibilidades tímbricas.

Esta indiscutible mixtura de influencias que ha ido adoptando el landó y demás música afroperuana, dio pase a que esta cultura forme parte de lo que se conoce como “world

music”, término que se define en el trabajo de Feldman (2009). La autora da crédito de este reconocimiento internacional a la cantante Susana Baca, de quien asegura es la principal imagen con la que se asocia este género y quien ha mantenido un espíritu experimental en su música, incursionado y rescatando elementos de diversas músicas, probando nuevas sonoridades y consolidando así la complejidad y exotismo que caracterizan el landó.



## Marco conceptual

A lo largo de este trabajo se desarrollará el concepto de *estilo* tomando como base la acepción presentada por Pascall (2001), quien se refiere a dicho término como la manera de ejecutar una obra de arte, contemplando aquellas características que la hacen particular. En el ámbito musical, compete a los rasgos que evidencian una relación de similitud y denotan generalidades entre la música de un compositor, un período o una escuela en específico. Apel (1969), en el *Harvard Dictionary of Music: Second Edition*, explica que el conjunto de aspectos que forman parte del estilo puede incluir tanto la melodía, la armonía, el ritmo y los elementos acústicos como la textura y el timbre, así como la forma compositiva y consideraciones estéticas.

Partiendo de lo expuesto, en este estudio se empleará el término “estilo” para hacer referencia a los recursos utilizados en la ejecución de la guitarra dentro del género landó, tomando como muestra los elementos y características en común que logren reconocerse mediante el análisis de las canciones seleccionadas.

Para propósitos y contexto de esta investigación, se utilizará la definición de *afroperuano* propuesta por Tompkins (2011). El autor explica que se puede entender el término desde un aspecto cultural, social o físico del grupo étnico; en este caso, se aplicará dicho concepto para hacer referencia a la sociedad y cultura que representa las tradiciones musicales de los negros en el Perú, sin importar que estos sean de raza negra pura o mestiza. Con la misma finalidad, al utilizar la terminología *negra* se hace referencia al grupo étnico mencionado, sin significar alguna discriminación o intención despectiva.

Además, es relevante especificar la aplicación del término *tradición*. Según una de las definiciones expuestas por la RAE, se entiende como el “conjunto de rasgos propios de unos géneros o unas formas literarias o artísticas que han perdurado a lo largo de los años.” (Real Academia Española, 2020, definición 8).



Complementando esta definición, se utilizará lo expuesto por León (2003), quien comprende la tradición musical como una expresión auténtica y exclusiva de una comunidad específica, siendo la música una representación de la identidad. En este aspecto, se desarrollará este concepto para hacer referencia a los aspectos musicales —tanto rítmicos, como melódicos y armónicos— particulares del landó y demás música de la cultura afroperuana.

Por último, contrastando la idea de lo tradicional, se aplicará el concepto *fusión* para abordar las formas de interpretación de la música afroperuana que son menos ortodoxas. En la lectura de Rozas (2007), se explica como la evolución del folklore, causada por el encuentro e integración de diferentes culturas que permite la aparición de nuevas formas de expresión. El autor plantea lo siguiente:

La fusión en la música es la mezcla de dos o más géneros o estilos musicales. Tanto la música folclórica de distintas culturas del mundo, previas a la modernidad, como las manifestaciones creadas a partir de ésta, son parte de este conjunto de géneros y estilos musicales. (p. 6)

Según Feldman (2009), la fusión “representa una autenticidad escenificada” (p. 257) que rompe los prototipos o esquemas de la pureza de la expresión musical, y considera estas manifestaciones como híbridos de lo afroperuano que no han recibido aún una clasificación. Partiendo de ambas definiciones y para fines de este estudio, se hará relación de dicho término con cualquier expresión musical naciente de la mezcla de elementos rescatados de dos o más géneros ya establecidos.

## Metodología

El enfoque para desarrollar esta investigación es de tipo cualitativo y documental, partiendo del uso de artículos, revistas, libros, partituras y registros de audio y video. La metodología empleada es de tipo analítico, recurriendo a una recolección de canciones del género landó publicadas entre los años en los que delimita la investigación, las cuales sirven como fuentes primarias al ser casos específicos de piezas musicales relacionadas al género y de las que se transcribe lo ejecutado por la guitarra para un posterior análisis sobre los aspectos estilístico-musicales que ilustran los diversos recursos aplicados en su interpretación.

Partiendo de lo expuesto por Apel (1969) en el *Harvard Dictionary of Music*, el análisis de estilo ahondará en la mayor cantidad de aspectos posibles, desde deconstruir los más mínimos detalles hasta comparar las canciones seleccionadas entre sí, de modo que se logre distinguir aspectos que evidencian una relación del repertorio estudiado.

Puesto que el propósito de este trabajo es presentar los elementos musicales más tangibles de la interpretación de la guitarra en el landó, se realizará la transcripción de tres canciones para su posterior análisis estilístico, basado en los criterios planteados por Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal (2004), quienes parten de una perspectiva morfosintáctica, en la que se considera tanto los aspectos melódicos, rítmicos y armónicos (morfología) como los fraseológicos, texturales y estructurales (sintaxis).

Con la realización del análisis se buscará identificar arquetipos en la ejecución de la guitarra, reconociendo todos los rasgos en común —y diferencias— que existen en su interpretación dentro del repertorio estudiado que permitan clasificarlos como parte del género en mención, estableciendo paradigmas que evidencien una relación entre sí.

Para Cámara de Landa (2004), “la transcripción de materiales sonoros es una herramienta básica para el análisis de las músicas de tradición oral”. El autor, además, explica

que el uso de esta herramienta permite una revisión y comparación más eficiente de la música puesto que la transporta al campo visible. De este modo, las transcripciones del repertorio tomado como referencia de estudio cumplen un rol importante en el desarrollo de esta investigación basada en una confrontación de paradigmas de la ejecución de la guitarra.

Las tres composiciones sobre las que se desarrolla esta investigación son “Samba Malató”, publicada por Nicomedes Santa Cruz en su disco *Cumanana* (1964), “Toro Mata” de Carlos Soto de la Colina, canción grabada por Perú Negro para el álbum *Sus Raíces* (1973), y “Cardo o Ceniza”, compuesta por Chabuca Granda y versión del disco *Cada canción con su razón* (1980).

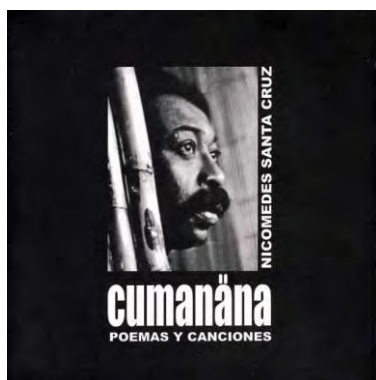
**Tabla 1**

*Datos sobre las canciones transcritas*

Canción	Intérprete	Álbum	Año de publicación	Enlace de referencia
Samba Malató	Nicomedes Santa Cruz	Cumanana	1964	<a href="https://open.spotify.com/track/4aLBOGESj4USn2NJ8WEHCh?si=5215d4010ebd466d">https://open.spotify.com/track/4aLBOGESj4USn2NJ8WEHCh?si=5215d4010ebd466d</a>
Toro Mata	Perú Negro	Sus Raíces	1973	<a href="https://open.spotify.com/track/1RKULgJYDsDczqgRcs378H?si=c13ec290d8a84f08">https://open.spotify.com/track/1RKULgJYDsDczqgRcs378H?si=c13ec290d8a84f08</a>
Cardo o Ceniza	Chabuca Granda	Cada Canción con su Razón	1980	<a href="https://open.spotify.com/track/5tg2g0V2s7vpGob2U18h1h?si=51d8328ad3e14443">https://open.spotify.com/track/5tg2g0V2s7vpGob2U18h1h?si=51d8328ad3e14443</a>

**Figura 1**

*Portada del álbum Cumanana*



**Figura 2**

*Portada del álbum Sus Raíces*



**Figura 3**

*Portada del álbum Cada canción con su razón*



Las partes de guitarra de cada una de estas canciones han sido transcritas mediante el software Guitar Pro 7 utilizando una notación mixta de pentagrama y tablatura, donde el primero permite observar de manera más sencilla las notas y figuras musicales, así como las articulaciones, mientras que el segundo sistema resulta útil para especificar los trastes y cuerdas en los que se ejecutan las diversas líneas melódicas o acordes.

En cuanto al indicador de compás con el que se ha realizado las transcripciones, se ha decidido incluir tanto el compás de 12/8 como el de 6/4. Partiendo de lo expuesto por Feldman (2009), debido a la ambigüedad con la que puede interpretarse la métrica del landó y la falta de un consenso entre investigadores y músicos, es posible utilizar ambas formas de notación para comprender la ejecución de este género puesto que son equivalentes. Complementando lo anterior con lo explicado en Tompkins (2011), consideraremos el 6/4 como un indicador de compás amalgamado de subdivisión binaria, siendo el resultado de la suma de un compás de 4/4 y uno de 2/4.

## **Capítulo 1. Antecedentes de la guitarra en la música afroperuana**

### **1.1. Antecedentes del uso de la guitarra en la música popular limeña**

La inclusión de la guitarra — específicamente la acústica con cuerdas de nylon — como parte del formato instrumental de la música costeña del Perú data desde épocas del Virreinato, sin embargo, su participación no siempre jugó un papel protagónico.

Para comprender el contexto, es necesario remontarse hasta finales del siglo XIX. En Lima, la clase social baja ocupaba los barrios situados en Barrios Altos, La Victoria y el Rímac, comúnmente conocidos como barrios “negros”, aunque en realidad consistía en una población congregada por afroperuanos, mestizos, indígenas y otros grupos étnicos (Lloréns, 1983). Para aquel entonces, géneros como el vals proveniente de Europa empezaban a quedar en el olvido por parte de la alta sociedad, mientras que en los sectores populares seguía un proceso de auge promovido por las agrupaciones musicales que lo interpretaban. Dentro de los conjuntos musicales más resaltantes se encontraban las estudiantinas, agrupaciones que incluían en su formato instrumentos como la guitarra, el violín, el laúd, la bandurria y la mandolina. A pesar de que la mayoría de los integrantes de estos elencos no eran músicos profesionales, impulsaron el crecimiento de la música criolla en su época (Santa Cruz, 1989).

Según lo explica Rohner (2007), a principios del siglo XX, el vals criollo y la polca estaban ganando lugar dentro de la música popular limeña, junto a otros géneros como la marinera, el tondero, la resbalosa y los yaravíes que ya gozaban de cierto reconocimiento, músicas recopiladas durante la reconstrucción de la identidad y cultura popular criolla. El alcance de popularidad de los géneros mencionados se debe, en gran medida, a su inclusión en el repertorio de teatro y operetas, donde predominaban géneros musicales españoles como la zarzuela (Arévalo, 2020).

Por lo expuesto en Santa Cruz (1989), el vals criollo tomó como referencia el formato instrumental utilizado en las estudiantinas, incluyendo a la guitarra que ya formaba parte de

ensambles en otros géneros de aceptación popular (Rohner, 2016), por lo que se vuelve un elemento de gran importancia, aunque en sus principios no se desempeñaba en el mismo rol con el que se le conoce hoy en día. Si bien es cierto que la presencia de la guitarra en la tradición indígena y afroperuana se remonta al Virreinato (Echecopar, 1992), su establecimiento como uno de los instrumentos principales en la música de la costa peruana fue de la mano con la consolidación del vals y su popularización en los sectores populares. Una de las primeras razones que permitió a la guitarra situarse en un papel protagónico fue el reemplazar al piano y otros instrumentos de cuerda, pues las posibilidades armónicas y melódicas que ofrecía eran suficientes para acompañar el repertorio popular y, en comparación al piano, era un instrumento portátil y mucho más económico. De igual modo sucedió con el contrabajo, según las entrevistas realizadas por Lloréns y Chocano (2009). Adquirir este instrumento era, en muchos casos, poco asequible. Otra de las razones que posibilitó su fama fue la expuesta por Santa Cruz (2004), quien explica su utilidad y buen desempeño tanto en un contexto académico como festivo.

Rohner (2007) resalta que una de las primeras referencias fonográficas de la música criolla, y a la que se le debe reconocer su gran importancia, es el trabajo de grabaciones realizadas en el año 1911 por Eduardo Montes y César Augusto Manrique bajo el sello Columbia. Estas muestran una gran variedad de los géneros musicales que estaban de moda en aquel entonces en un total de 180 registros, entre las que se pueden apreciar valeses, polkas, marineras, tonderos, pasodobles y yaravíes. Lo que resulta interesante es el pequeño formato utilizado para estas grabaciones: una o dos voces y una guitarra, prefiriendo ésta última frente a otros instrumentos que eran incluso más populares, como el laúd, la mandolina o la bandurria. Esto evidencia que las capacidades de la guitarra eran, de cierta manera, mayores a los demás instrumentos. Una de las ventajas ofrecidas por este instrumento es su amplio rango de tesitura—desde un Mi<sup>2</sup> a un Si<sup>5</sup>, considerando Do<sup>4</sup> como Do central— y su

capacidad de complementar el acompañamiento de acordes con bordones, así como su versatilidad para interpretar líneas melódicas en diferentes registros.

Durante los primeros años del siglo XX, la guitarra se va incorporando de manera notable dentro de los formatos instrumentales, llegando a ser un elemento imprescindible para la interpretación de la música criolla. Según lo descrito por Arévalo (2020), el proceso que siguió la guitarra para establecerse y tomar un lugar inamovible en el marco instrumental de los géneros criollos llegaría hasta alrededor de la década de 1940, donde deja de lado su antigua función rítmica-armónica, en otras palabras, acompañar las melodías interpretadas por el laúd o el violín, y empieza a ganar notoriedad en las introducciones instrumentales.

En el contexto de inicios del siglo XX, la música criolla era transmitida y difundida de manera oral en el entorno urbano. Géneros como la marinera, el yaraví, el vals y la polka se apoderaban de las fiestas celebradas en los callejones y barrios populares del Rímac, La Victoria y Barrios Altos (Lloréns, 1983). Aquí nace la llamada Guardia Vieja, etapa de la música criolla que se inició a principios del siglo y se prolongó hasta mediados de la década de 1920. Santa Cruz (1989) describe estas celebraciones como reuniones nocturnas entre familiares, amigos y vecinos, pudiéndose extender a las amistades o conocidos de estos, donde los anfitriones de la fiesta eran los encargados de ofrecer comida a los invitados y de amenizar el ambiente con música. De igual modo, todos los presentes se hacían notar participando de distinta manera: cantando, bailando, acompañando con algún instrumento o con acentuando el ritmo de la música con aplausos. Eventos como matrimonios, cumpleaños y bautizos significaban razones suficientes para organizar dichas jaranas. Las festividades religiosas también gozaban de gran importancia. Lloréns (1983) menciona la presencia de imágenes de santos católicos, considerados como “patrones”, a quienes se rendía veneración en varios de los callejones. En la fecha de conmemoración al santo patrón, era común

celebrar asistiendo a misas y acompañar las procesiones que pasaban por el barrio, hasta cerrar el día con verbenas.

Las expresiones culturales presentaban algunas variaciones en los diferentes barrios limeños, debido a que se encontraban aislados uno del otro porque aún no existían las grandes avenidas que permitan conectarlos. En lo musical, se evidenciaba estilos con ligeras diferencias, lo que permitía reconocer de dónde provenían los cantantes por su forma de entonar o los guitarristas según su manera de ejecutar el instrumento o el ritmo que se daba a las canciones que interpretaban (Santa Cruz, 1977, citado por Lloréns, 1989). Además de los géneros criollos, es muy probable que en estas celebraciones se haya incluido alguna expresión musical de la cultura afroperuana, que eran abundantes entre la población negra de los pueblos y haciendas de la costa central.

Para mediados del siglo XX, según expone Feldman (2009), la música criolla había establecido la guitarra y el cajón como su formato instrumental predeterminado, instrumentos que, a su vez, hacen identificable el legado y la transmisión europea y africana. Los roles adoptados por estos instrumentos consistían en una primera guitarra encargada de interpretar elaboradas introducciones y líneas solistas y una guitarra acompañante dedicada a los bordones y rasgueos, mientras que el cajón proporciona una base rítmica que permite a la primera guitarra llevar una ejecución más libre, además de expandir la paleta de timbres entre sus tonos graves y agudos.

## **1.2. Contexto de la cultura afroperuana a mediados del siglo XX**

Durante la década de los 30, Lima experimentó un dramático proceso de migración debido a las grandes poblaciones indígenas y mestizas que llegaban desde las zonas rurales de la sierra, teniendo como consecuencia un exponencial crecimiento de la ciudad a mediados del siglo XX (Romero, 2001). Dentro de esta realidad demográfica urbana, resultó más complicado para la élite centralista peruana componer una identidad nacional que deje de



lado a los otros grupos étnicos, lo que trajo como resultado que la población blanca incorpore la cultura andina a su propia tradición criolla, sumándose también la afrodescendiente.

La música presente dentro de las jaranas limeñas constituyó un espacio multirracial y multicultural, en el que tanto blancos como negros y mestizos —e incluso peruanos con linaje asiático— compartían un mismo sentimiento criollo, por lo que discriminar la diversidad de sus tradiciones era prácticamente inviable (Romero, 1994).

Lloréns (1989) explica que algunas de las expresiones de origen afroperuano siguieron un proceso de incorporación urbana, pese a que eran conocidas únicamente entre la población de raza negra. Curiosamente, a pesar de que muchos de los intérpretes de ascendencia negra se habían convertido en íconos del criollismo a causa de sus considerables contribuciones en la música, se tenía la impresión de que el número de músicos afroperuanos había disminuido casi en su totalidad durante las primeras décadas del siglo XX y, junto con ellos, su folklore. Géneros como la zamacueca en su forma más tradicional, el amor fino o el panalivio, que habían llegado a ser instrumentados con guitarra y cajón, serían de las pocas manifestaciones musicales de la tradición negra que no desaparecerían en su totalidad a lo largo del siglo XIX, puesto que, a pesar de haber sido trasladadas a la ciudad, no alcanzaron suficiente difusión ni fueron integrados en la cultura criolla, quedando como parte del folklore afroperuano. En otros espacios de la costa central, principalmente en los asentamientos donde vivía parte de la población negra, las tradiciones se transmitían de manera oral en el canto, la danza y la literatura; algunas de estas manifestaciones son el contrapunto de zapateo, el socabón, el ingá, el agua'e nieve, el festejo, los negritos y el son de los diablos; mientras tanto, por el norte se difundieron géneros como la marinera norteña, el tondero y el triste.

Según expone Tompkins (2011), aparenta ser que durante la primera mitad del siglo XX hubo un descuido de las antiguas formas musicales de la población negra para dar mayor

atención a las expresiones del criollismo. Géneros como la marinera norteña y limeña, el tondero, la resbalosa, el vals, la polka y el pasillo fueron los que resaltaron durante aquellos años. Cabe mencionar que, peculiarmente, compositores negros de la época como Mañuco Covarrubias, Samuel Joya y Braulio Sancho Dávila lograron reconocimiento por componer valeses y no por crear canciones que continúen con su tradición afroperuana, lo que evidencia una probable falta de interés por escribir nuevo repertorio dentro de los géneros de la cultura negra.

En el año 1945, el gobierno del recién elegido presidente, José Luis Bustamante y Rivero, comenzó un plan de conservación cultural, incentivando la promoción de expresiones artísticas de los migrantes andinos que se habían reubicado en la ciudad de Lima a lo largo de las últimas décadas. Este proyecto estuvo a cargo del entonces Ministro de Educación, Luis E. Valcárcel. Durante su gestión, se formó el Museo del Folklore—actualmente el Museo Nacional de la Cultura Peruana— y el Instituto Etnológico de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, instituciones que se comprometieron a recopilar el folklore y la literatura oral. Además, se insertó la Sección de Folklore y Artes Populares en el Ministerio de Educación, entidad dirigida por José María Arguedas. (Feldman, 2009).

Las nuevas academias de folklore instauradas en Lima acogieron, principalmente, a campesinos andinos y negros que disponían de los conocimientos necesarios para enseñar las expresiones artísticas tradicionales de su cultura. Romero (2001) destaca que mientras a los artistas andinos se les exigió mantener la mayor autenticidad posible en sus expresiones musicales, a los representantes de la cultura negra no se les pidió la misma exactitud, abriendo las posibilidades de combinar los estilos y costumbres procedentes de distintas zonas en sus reinterpretaciones.

En la década de los 40, don Porfirio Vásquez, patriarca de una de las más reconocidas familias de músicos negros en el Perú, trabajó como instructor de danzas afroperuanas en la

primera escuela de folklore en Lima. Don Porfirio, además, fue uno de los principales facilitadores de información relacionada a la música y al baile de la cultura negra para quienes no formaban parte del grupo étnico y no conocían dichas tradiciones. Años más adelante, durante la década de 1950, empezaría a colaborar con un personaje de gran importancia en la preservación del folklore afroperuano: José Durand, un criollo blanco proveniente de una familia que guardaba gran interés por la cultura negra.

Como relata Feldman (2009), el trabajo de Durand consistió en hacer una recopilación entre la población negra para reescribir las tradiciones de su cultura, tanto en la música como en la poesía y el baile, y ponerlas en escena junto a su reciente proyecto: la compañía Pancho Fierro. Don Porfirio Vásquez se uniría como uno de los principales integrantes de esta agrupación, y fue él con quien José Durand se encargaría de seleccionar el repertorio a ser interpretado. Del mismo modo, fue don Porfirio quien presentó a Durand con músicos de la comunidad negra para completar el grupo con el que pondría en marcha su proyecto. Tompkins (2011) relata que los miembros seleccionados para integrar la compañía de Durand pertenecían a algunas de las familias negras de las zonas rurales de la costa que habían logrado preservar sus tradiciones musicales y bailes, algunos de ellos ya establecidos en Lima desde antes de la migración masiva de la primera mitad del siglo XX.

Pese a que este colectivo se mantuvo vigente por un corto período de dos años, fue un principal promotor de la música negra del Perú y su labor significó el interés y reconocimiento de estas tradiciones por parte del público criollo. Frente a ello, el autor resalta que “después de décadas de invisibilidad social, los negros peruanos de pronto fueron celebrados como portadores de cultura, y su música y sus bailes fueron presentados como tesoros del pasado que necesitaban ser rescatados” (Feldman, 20009, p.23).

Si bien el proyecto de José Durand impulsó notablemente la acogida de la cultura de los negros en el Perú, no fue la única iniciativa con ese fin. Algunas otras propuestas que se

hicieron presentes, y cuyo mérito es reconocible, son la compañía Ricardo Palma, fundada por Samuel Márquez, y los trabajos de la pianista y compositora criolla Rosa Mercedes Ayarza de Morales. Según menciona Tompkins (1998), la compañía de Márquez, iniciada en 1936, interpretó una mezcla del repertorio criollo y algunas canciones tradicionales del folklore afrodescendiente. Por otra parte, durante la década de los 40, el trabajo de Ayarza de Morales consistió en la realización de transcripciones, arreglos sinfónicos y para formatos de cámara e interpretaciones en vivo del repertorio popular afroperuano que le era compartido por los hermanos Áscuez.

Las recreaciones presentadas por la compañía Pancho Fierro se instauraron como las principales referencias para los artistas que se interesaron en la tradición afroperuana, insertando características del criollismo en sus nuevas expresiones, convirtiéndose en una mixtura de ambas culturas, a lo que Feldman (2009) llamó “una expresión de la doble conciencia del Pacífico Negro” (p.23). Para Nicomedes Santa Cruz, quien formaba parte de la compañía Pancho Fierro, el proyecto era una suerte de sucesión a los ya discontinuados festivales anuales que se organizaban en la Pampa de Amancaes, donde se mostraban las músicas y danzas folklóricas y criollas de Lima.

Según comenta Feldman (2009), la compañía Pancho Fierro le permitió a muchos jóvenes artistas afroperuanos revalorizar las tradiciones de sus familias e informar a la población criolla y blanca sobre aquellas costumbres. Para muchos de estos miembros, fue una oportunidad de participar activamente en la reconstrucción de esta cultura. El autor expone que “cada uno trajo lo que recordaba, combinándose las tradiciones de las varias familias y comunidades negras en una mixtura que posiblemente nunca antes había existido” (Feldman, 2009, p. 35-36). Aquellas tradiciones que pasaban al olvido eran reescritas incluso por criollos blancos que se preocuparon por recuperar simbólicamente las costumbres de la Lima colonial. En este sentido, tal como lo menciona Tompkins (2011), esta fue una época

donde se presenció un significativo interés por la preservación del folklore, lo que evitó la pérdida de mucha música de la cultura afroperuana que estaba siendo opacada por la ola del criollismo y la popular música del caribe.

José Durand recolectó el conocimiento sobre la música y bailes negros aplicando métodos etnográficos para escenificarlos. Consultó a los músicos veteranos más conocidos de las jaranas, quienes fueron su principal fuente de información junto a sus manuscritos. En ocasiones donde los métodos que empleaba no eran suficientes para reconstruir una canción o algún baile en su totalidad, se daba la potestad de ornamentar libremente con un propósito meramente artístico que beneficiaría al producto presentado en escena. Algunos músicos que integraron la compañía de Durand tenían experiencia interpretando música criolla y la música tropical de Cuba —tal es el caso de Abelardo Vásquez y Caitro Soto— lo que también significó una influencia en la ejecución de la música afroperuana (Feldman, 2009). Pese a estas alteraciones que experimentó la música y danza afroperuana, el trabajo de la compañía Pancho Fierro es considerada como la primera iniciativa seria en promover dicha cultura.

En el trabajo de Tompkins (2011), se comenta que el objetivo principal de José Durand era lograr que el folklore negro del Perú alcanzara los escenarios y pudiera ser mostrado a un público más grande. El autor menciona el debut de la compañía Pancho Fierro en el Teatro Municipal de Lima, el 7 de junio de 1956, y explica su gran impacto dentro de la sociedad limeña, siendo este evento el que promovió la difusión comercial de músicos y bailarines negros.

Entre los géneros afroperuanos reconstruidos por la compañía Pancho Fierro, el llamado “Son de los Diablos” fue uno de los que alcanzó mayor reconocimiento. Nicomedes Santa Cruz (1970, como se citó en Feldman, 2009) identificó que lo atractivo de este género se encontraba en el marco instrumental que acompañaba la danza: a diferencia del cajón y la guitarra que se utilizaba para interpretar la música criolla, el son de los diablos era

acompañado por la cajita, la quijada de burro y la guitarra o el arpa. Otras expresiones de la cultura negra que también fueron revividas son el alcatraz, un baile de pareja en el que se hacía uso de una vela o antorcha, y el ingá, una danza en la que se bailaba con un muñeco. El toro mata y el zamba-landó, manifestaciones afroperuanas que habían alcanzado popularidad durante el siglo XIX, tuvieron una suerte similar. Tompkins (2011) explica que estos bailes fueron practicados en las ciudades de Lima y Cañete hasta inicios del siglo XX, donde fueron desapareciendo y únicamente los negros de mayor edad los recordaban junto a otras manifestaciones que también se perdieron.

En la década de 1960, pocos años después de iniciado el trabajo de José Durand, destacaron los hermanos Victoria y Nicomedes Santa Cruz, responsables de la reconexión del pasado de la cultura negra previa a la colonia con la población afroperuana de aquellos años.

Gilroy (1993) propone el término “Atlántico Negro” para referirse al escenario donde se situaron los grupos emergentes de la diáspora africana, dentro de su contexto de esclavitud, y cuya cultura se ve envuelta dentro del Occidente moderno. Con este concepto, el autor se enfoca en el conflicto de doble conciencia generado en los afrodescendientes sobre su identidad cultural. Feldman (2005) busca ampliar esta idea utilizando el concepto de “Pacífico Negro” donde incluye al Perú y demás países de la costa del Pacífico andino de Latinoamérica, territorio que no había sido abarcado por el modelo de Gilroy. La diferencia que la autora define entre ambas expresiones es que mientras el Atlántico Negro experimenta una doble conciencia a causa de la identificación dual entre sus raíces del África premoderna y la cultura occidental moderna, el Pacífico Negro mantiene una relación de convergencia entre las costumbres criollas e indígenas locales, así como con el Atlántico Negro mismo. A partir de ello, puede entenderse que las producciones de Victoria Santa Cruz tuvieron como principal propósito generar una “identidad diaspórica transnacional” (Feldman, 2009, p. 60)

para la comunidad negra del Perú, para lo cual utilizó diversas expresiones artísticas e instrumentos musicales.

Sus recreaciones de las danzas de la cultura negra ancestral fueron adoptadas como las representaciones oficiales por la comunidad afroperuana y son las que se siguen difundiendo en la actualidad. Por otra parte, Nicomedes llegó a integrar la compañía Pancho Fierro y, al igual que su hermana, se involucró en la recuperación de la cultura tradicional de afrodescendencia, formando la agrupación Cumanana en 1958.

Ambos hermanos se dedicaron a investigar y reconstruir el folklore negro peruano, logrando recuperar parte del repertorio que había quedado en el olvido, cada uno empleando un método diferente. Victoria basó su estrategia en lo que llamó “memoria ancestral”, mientras que Nicomedes prefirió el uso de fuentes bibliográficas. Como parte del trabajo realizado con Cumanana, los hermanos Santa Cruz desarrollaron dos grandes producciones teatrales: “Zanahary” y “Malató”, con las que se buscó reconstruir los antiguos rituales religiosos de la cultura afroperuana.

Nicomedes Santa Cruz había sido pupilo de Porfirio Vásquez, de quien aprendió el arte de la décima y quien lo motivó a dedicarse a ello profesionalmente. La décima se practicaba a modo de competencia en la que dos poetas mostraban sus habilidades para improvisar versos o recitar alguno que supieran de memoria, caracterizados por la sátira y un tono pícaro, contando con un acompañamiento de guitarra conocido como socabón (Tompkins, 2011). La décima compuesta por Santa Cruz, titulada “Ritmos negros del Perú”, se convertiría en uno de los mayores himnos de la cultura afroperuana. A diferencia de las décimas tradicionales, en 1964 —para el disco “Cumanana”— grabó dicha composición con un acompañamiento de panalivio, un ritmo reconstruido que data de la época de los esclavos negros del Perú.

Tompkins (2011) explica que, en su propósito de rescatar y popularizar la décima, Nicomedes buscó innovar y transformar la sencillez de la melodía de socabón en algo más llamativo, algo que fuera más allá de los grados I y V en Do Mayor, al repetitivo uso de intervalos de tercera y a la predeterminada dirección de la línea del bajo. Para ello incorporó otros ritmos en su interpretación, incursionando en el uso de tambores afrocubanos para dar una sonoridad más africanizada o la adaptación del patrón de la guitarra para darle un estilo más español. Junto al guitarrista Vicente Vásquez, desarrolló una nueva forma de interpretar un antiguo género conocido como agua'e nieve, un patrón melódico de guitarra que era utilizado para acompañar el zapateo, el cual le serviría como otra opción de acompañamiento para sus décimas.

Es así que el proceso de renacimiento de la cultura afroperuana trajo consigo una tendencia a la fusión incorporando elementos que expresen un origen africanista, como palabras con una sonoridad más africana o añadiendo nuevos instrumentos a su formato. Entre los instrumentos que se incluyeron se encuentran los bongoes y las congas, procedentes de la música afrocubana y cuya tradición influyó fuertemente en la reinterpretación de la música afroperuana, evidenciando el sincretismo al que hace mención el Pacífico Negro propuesto por Feldman. Rigol (2020) explica que esta incorporación de las expresiones afrocubanas se debe a la participación de Guillermo “El Niño” Regueira — músico cubano que llegó a Lima tras el auge de la música tropical cubana— en los dos primeros álbumes del conjunto Cumanana de Nicomedes Santa Cruz, y cuyo aporte contribuyó a proyectos posteriores como Perú Negro, una de las agrupaciones más icónicas de la música afroperuana.

Sobre la tradición afrocubana, Pérez (1986) explica que a pesar de poseer una conexión más cercana con sus expresiones ancestrales y mantenerse vigente a través de los



años, ésta no es ajena al intercambio cultural, por lo que la música con la que se encuentra Nicomedes Santa Cruz es ya una reinterpretación del pasado africano en Cuba.

Lizárraga (2022) comenta que, con el pasar de los años, es probable que los hermanos Santa Cruz hayan considerado que el intento de africanizar las reinvencciones afroperuanas mediante el uso de instrumentos de otras tradiciones musicales pudo haber tergiversado su esencia y alejarla de las raíces que ellos buscaban representar. 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”. (Lizárraga, 2022, p.23)

### **1.3. Conexiones e influencias de los ritmos afrocubanos en la música de la afroperuana**

Para entender mejor la complejidad de la música afroperuana es importante explicar los fenómenos rítmicos implícitos en ella. En el presente capítulo se expone sobre la procedencia de aquellos factores y cómo la convergencia de diversos géneros musicales dio como resultado la consolidación de patrones característicos en la música de la cultura afrodescendiente en el Perú.

Según se narra en Feldman (2005), la iniciativa de los hermanos Santa Cruz buscó recuperar información sobre la cultura afroperuana de la Colonia y de inicios de la República, así como identificar su relación con un pasado africano. Como parte de esta investigación, y basándose en su encuentro con el folklore negro de Brasil, Nicomedes plantea una teoría sobre los orígenes del landó, proponiendo que el lundú brasileño mantiene una conexión entre las expresiones negras del Perú con las del Congo y Angola. Para Santa Cruz, el landó podría haber precedido a la zamacueca y la marinera puesto que estos guardan similitudes en sus danzas, lo que revelaría una relación entre las prácticas criollas con la diáspora negra. Sin embargo, esta idea sigue siendo cuestionada por falta de evidencias sobre algún nexo directo entre el landó peruano con expresiones culturales del África precolonial.

Como se ha mencionado anteriormente, durante el proceso de recuperación de las raíces afroperuanas, el esfuerzo por africanizar su sonido llevó a una encrucijada entre las tradiciones de los negros del Perú y otros grupos de la diáspora, dando como resultado la apropiación de nuevos instrumentos y expresiones en la reinención de la cultura afroperuana. Es así como, en el Perú, según Feldman (2005), se experimenta el intercambio cultural del Pacífico Negro.

Dentro de la fusión que experimentó el renacimiento afroperuano, al incorporar nuevos recursos que aporten una sonoridad africana, una de las principales inspiraciones fue la tradición afrocubana. El contacto entre ambas diásporas permitió el surgimiento de recreaciones innovadoras que prontamente fueron asimiladas en la práctica musical, lo que permitió a la cultura afroperuana definir una identidad propia y delimitar una diferenciación de la tradición criolla (Lizárraga, 2022, p.24).

Lizárraga (2022) expone que este fenómeno sociocultural contribuyó con la recreación de la música afroperuana, redefiniendo el canon estilístico de sus diversas expresiones. Entre estas características se encuentra la estandarización del formato instrumental, constituido por el cajón y la guitarra —procedentes de la diáspora negra del Perú postcolonial— junto con las congas, el bongó y la campana —instrumentos adicionados de la diáspora afrocubana. Además, menciona que diferentes autores han destacado la adaptación de una serie de patrones rítmicos de la tradición cubana dentro del desarrollo de la música afroperuana moderna.

Resulta importante para este trabajo abordar las particularidades rítmicas intrínsecas en los subgéneros de la música afroperuana, de modo que esclarezca su entendimiento. Para ello, se explicarán bajo los siguientes conceptos teóricos: la binarización de ritmos ternarios, la polirritmia y las claves rítmicas.

La binarización de rítmicas ternarias es un concepto propuesto por Pérez (1986), donde profundiza sobre los recursos rítmicos empleados en la música de raíz afro-europea a lo largo de Latinoamérica y Centro América. En su investigación, hace referencia a una tendencia a binarizar los ritmos ternarios, transformando su subdivisión natural de tres en una partición de dos.

Pérez, explica que uno de los casos en los que se produjo la transformación rítmica es dentro de las sociedades europeas donde la práctica musical de la diáspora africana consiguió sincretizar, gracias a las similitudes en sus patrones rítmicos. En base a las agrupaciones de métricas de subdivisión ternaria, el autor presenta el concepto de rítmicas sesquiálteras. Por ejemplo, un compás de  $12/8$  —naturalmente cuatro pulsos de negra con puntillo— puede fragmentarse en seis pulsos de negra, convirtiéndose en un compás de  $6/4$  cuya subdivisión es binaria. Además, puede hacerse uso de ambas agrupaciones en un mismo compás de modo que se obtenga una proporción de 2:3, iniciando con dos negras con puntillo —subdivisión ternaria— seguidas de tres negras —subdivisión binaria. Jones (1959) destaca que la transición del compás de  $3/4$  al  $6/8$  es un aspecto común en la música de tradición africana. Este fenómeno rítmico, también conocido como hemiola, es una de las características que comparten la música española y africana, lo que permite una gran compatibilidad entre ellas y sincretismo.

Lizárraga (2022) comenta que en la música afroperuana se puede observar esa misma relación a la que se refiere Pérez. Tal es el caso del sincretismo ocurrido en el vals criollo, donde músicos afrodescendientes interactuaron con la rítmica sesquiáltera de raíz europea. A pesar de no contarse con muchos registros sobre las tradiciones de los negros en el Perú durante la colonia, se ha identificado que existió algún tipo de binarización. El trabajo de Vásquez (1982) permite ejemplificar este caso con su transcripción de la Danza de Negritos del Carmen, donde resalta el uso del tresillo de corcheas sobre métricas binarias y secciones

de Contrapunto de Zapateo que emplean patrones ternarios relacionados al 6/8. A su vez, León (2003) hace mención de la ambivalencia rítmica en el landó y el festejo, compatibles tanto con un compás de 6/4 como de 12/8, cuya diferencia se encuentra en la percepción del pulso y los acentos.

Según menciona Pérez (1986), este fenómeno de binarización de la rítmica ternaria está fuertemente ligado al concepto de la polirritmia. Lizárraga (2022) explica que éste último término hace referencia a la ejecución simultánea de diferentes líneas rítmico-melódicas con distintas agrupaciones del pulso y sus subdivisiones, identificándose como patrones rítmicos dentro de uno compás o más compases, al mismo tiempo que pueden representarse mediante “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” (p.31).

Otra forma de presentar la polirritmia, y que resulta frecuente en la música de la costa peruana, es dentro de la métrica del compás y la ejecución de cada instrumento. En el caso del vals criollo, puede reconocerse la relación 3:2 donde la guitarra utiliza un patrón en  $\frac{3}{4}$  mientras que el cajón sigue una agrupación en 6/8 (Vallejos, 2012, p.53). Asimismo, en el landó se evidencia la textura polirrítmica por el contrapunto generado entre el patrón binario de 6/4 del cajón y el pulso de subdivisión ternaria en 12/8 aunque, como se ha explicado anteriormente, en este género existe cierta ambigüedad de su métrica que varía dependiendo de bajo qué indicador de compás se perciba el pulso, por lo que si se considera como un compás de 6/4 se perdería dicha dinámica al alinear el pulso con lo ejecutado por el cajón (Morales, 2011, p.64).

León (2003) explica que, en comparación con el vals criollo, la polirritmia en el festejo se manifiesta de manera diferente. Mientras que en el primero el fenómeno polirrítmico parte de agrupar las subdivisiones de los pulsos del compás en partes iguales, en

el caso del festejo se presenta como el cambio de subdivisión del pulso mismo de manera esporádica y sin comprometer la sensación ternaria, es decir, dentro de un compás de 6/8 o 12/8 la subdivisión se vuelve binaria mediante el uso de dosillos y cuatrillos.

El último concepto por desarrollar es el de clave rítmica, definida por Morales (2011) como una célula rítmica o patrón sobre el que se establece un género musical, recurso utilizado en la mayoría de los ritmos africanos y derivados. Las claves, según explica Pérez (1986), están vinculadas con la organización de las subdivisiones del compás, pudiendo ser agrupadas bajo un esquema sesquiáltero o en una estructura de pulsos irregulares. Fernandez (2006) indica que, en las tradiciones de ascendencia africana, tal como en la música afrocubana, la presencia de una clave rítmica es esencial, puesto que es la base de todo el ensamble musical.

Según expone Morales (2011), la clave siempre ha estado implícita en el contexto afroperuano, lo que significa que a pesar de no contar con un instrumento específico que lo ejecute, la estructura u organización rítmica de la música gira en torno a ella (p.23). Sobre esto último menciona que a diferencia de la música afrocubana donde la clave rítmica es, generalmente, estática y ejecutada por el instrumento de percusión “clave” a lo largo de todo un tema, en la música afroperuana el patrón clave es —de algún modo— marcado por el cajón y está sujeto a variaciones u ornamentaciones dependiendo del estilo del intérprete (p.25).

## Capítulo 2. Análisis de los recursos empleados en la ejecución de la guitarra en el landó entre 1964 y 1980

En este capítulo se analizan tres canciones con las que se busca identificar elementos característicos en la interpretación de la guitarra, los cuales servirán de base para una posterior comparación, describiendo las técnicas y recursos empleados en la ejecución del instrumento en mención. Partiendo de los criterios propuestos por las hermanas Lorenzo de Reizábal (2004), el análisis aborda los aspectos morfológicos —melodía, ritmo y armonía— y sintácticos —textura tímbrica y estructura.

A causa de la ambigüedad en su forma de ser interpretado, existe aún un debate sobre qué indicador de compás utilizar para escribir landó. Tompkins (2011) explica que la notación más cómoda para la transcripción sería en 6/4, considerando este indicador de compás como uno amalgamado y de subdivisión binaria cuya acentuación, más precisamente, iría agrupada como 4/4 + 2/4. León (2003) hace mención a los patrones rítmicos del cajón y detalla que escribirlos en 6/4 hace más sencillo comprender el pulso, ya que proporciona una consistente secuencia de golpes en el *downbeat*, muy similar al acompañamiento tradicional del tondero, contrastando con la escritura en 12/8 —compás cuaternario y de subdivisión ternaria— donde el único golpe a tierra sería en el primer pulso del compás, resaltando el uso de las síncopas. Durante una entrevista, el guitarrista Félix Casaverde (como se cita en León, 2003) sugiere entender el landó como un género balada de pulso lento o medio en 12/8, en lugar de un ritmo más rápido y rígido marcado en 6/4. Debido a la controversia entre las opiniones de investigadores y músicos afroperuanos, en el trabajo de Feldman (2009) se presenta una notación mixta que muestra ambos indicadores de compás —12/8 y 6/4— con el fin de dar conocimiento sobre la posibilidad de entender el landó de ambas maneras. Partiendo de esta propuesta, se ha decidido utilizar el indicador de compás que facilite la lectura y la comprensión de lo ejecutado sobre cada tema a analizar.

Complementando lo anterior, se recurre al uso de los conceptos de binarización de rítmicas ternarias, polirritmia y claves rítmicas, explicados en el capítulo previo. Si bien dichos términos son atribuidos, principalmente, a lo ejecutado por la percusión en géneros afrodescendientes, para razones de este trabajo se relacionarán con la guitarra, con el fin de explicar la ambigüedad rítmica y compatibilidad de diferentes patrones binarios y ternarios, así como las agrupaciones irregulares en las subdivisiones del compás y la codificación de células guía.

Respecto al sistema de notación empleado para las transcripciones, se ha visto por conveniente utilizar tanto la escritura en pentagrama como en tablatura. De este modo, la partitura facilita visualizar las notas utilizadas en las melodías y *voicings* de acordes, evidenciando las notas diatónicas —armadura— y no diatónicas o cromatismos —alteraciones accidentales—, así como los patrones rítmicos y las articulaciones. Por otro lado, el sistema de tablatura permite tener una aproximación más específica sobre las cuerdas y los trastes utilizados en la ejecución de la guitarra.

Por último, para reconocer mejor la función de la guitarra como parte del ensamble instrumental, se ha optado por incluir en la transcripción un acercamiento a lo ejecutado por el cajón, con el fin de añadir al análisis una apreciación sobre la interacción entre ambos instrumentos.

### **2.1. Samba Malató**

El primer tema escogido para el análisis es “Samba Malató”, versión publicada en 1964 por Nicomedes Santa Cruz en el disco *Cumanana*. Esta es una canción recreada por los hermanos Santa Cruz y la primera del género landó en haber sido grabada.

**Tabla 2***Samba Malat6 - Nicomedes Santa Cruz, Cumana (1964). Secciones y Letra*

SECCIONES	LETRA
<b>Introducci6n</b> 5 compases	
<b>Coro</b> 6 compases	Samba Malat6 (Land6) Samba Malat6 (Land6) Samba Malat6 (Land6) Samba Malat6 (Land6)
<b>Verso</b> 2 compases	La samba se pasea con la batea (Land6)
<b>Coro</b> 3 compases	Samba Malat6 (Land6) Samba Malat6 (Land6) Samba Malat6 (Land6)
<b>Verso</b> 2 compases	Bailando se menea pa' que la vean (Land6)
<b>Pregunta y Respuesta</b> 10 compases	(Anambucur6) e loñá, loñá (a la recol6) uborequet6 (babalorishá) e anambucur6 (oyo coror6) oyo coror6 (anambucur6) e loñá loñá (a la recol6) e tiri tiri (babalorichá) e mand6 mand6 (oyo coror6) oyo coror6 (anambucur6) land6.
<b>Instrumental</b> 6 compases	
<b>Coro</b> 4 compases	Samba Malat6 (Land6) Samba Malat6 (Land6) Samba Malat6 (Land6) Samba Malat6 (Land6)
<b>Verso</b> 2 compases	La samba se pasea con la batea (Land6)
<b>Coro</b> 3 compases	Samba Malat6 (Land6) Samba Malat6 (Land6) Samba Malat6 (Land6)
<b>Verso</b> 2 compases	Bailando se menea pa' que la vean (Land6)
<b>Pregunta y Respuesta</b> 11 compases	(Anambucur6) e loñá, loñá (a la recol6) uborequet6 (babalorishá) e babalorishá (oyo coror6) e tiri tiri (anambucur6) anambucur6 (a la recol6) e loñá loñá (babalorichá) e mand6 mand6 (oyo coror6) babalorishá



	(anambucurú) (a la recolé) a la recolé (babalorishá) landó
<b>Coro</b> 4 compases	Samba Malató (Landó) Samba Malató (Landó) Samba Malató (Landó) Samba Malató (Landó)

Dentro del formato instrumental utilizado en esta grabación se incluyeron dos guitarras, las cuales proporcionan una textura polirrítmica y abarcan un mayor rango de tesitura: la primera encargada de la armonía y con mayor predominancia rítmica, y una segunda guitarra ejecutando las cuerdas graves como reemplazo de lo que tocaría un bajo o contrabajo.

La canción está compuesta en la tonalidad de Re menor y sigue una progresión básica de dos acordes: Re menor y La séptima de dominante, cuyas funciones tonales son tónica y dominante (I y V), respectivamente.

**Figura 4**

*Introducción de Samba Malató - Primera guitarra*

(0:00 - 0:05)

En la figura 4 se muestra lo ejecutado por la primera guitarra, interpretada por Vicente Vásquez, en la introducción del tema. Dentro de los parámetros melódicos, podemos observar que abarca una tesitura de una octava —desde La4 hasta La5, considerando Do central como Do4— haciendo uso de, únicamente, notas cordales: raíz, tercera y quinta (arpeggio). Inicia cada patrón con un barrido ascendente sobre un voicing en disposición cerrada —en segunda inversión— del acorde de Re menor y luego alterna entre grupos de dos cuerdas sobre el

mismo, completando el compás marcando solo la raíz y séptima sobre el acorde de La séptima de dominante.

Respecto a las texturas tímbricas, es importante recalcar que, en los géneros musicales del Perú, y de Latinoamérica en general, se suele pulsar las cuerdas con los dedos —o de manera más específica, con las uñas— en lugar de utilizar una púa o plectro, lo que le da a la interpretación un sonido brillante y característico. Además, se genera un efecto *muteado* o apagado, el cual se logra apoyando la palma de la mano derecha sobre las cuerdas y dejando de presionar los trastes rápidamente con los dedos de la mano izquierda— algo similar a lo que sería un *staccato* en la música académica— dando una sonoridad más percusiva.

En el aspecto rítmico, se puede evidenciar la presencia de un motivo tético que se extiende en los dos primeros tiempos de cada compás, diferenciados por los pulsos 3 y 4. Esta célula rítmica-melódica se mantendrá presente, con ciertas variaciones, a lo largo de la canción, por lo que puede considerarse como motivo principal o una suerte de *riff* —término que, según explica Cintolesi (2013), es utilizado en la música popular para hacer referencia a una frase musical distinguible y que se repite a lo largo de una pieza, generalmente ejecutada por una guitarra.

Con relación al patrón ejecutado por el cajón, se puede apreciar que existe una homorritmia entre este y la guitarra durante los tres primeros pulsos de cada compás. La única diferencia rítmica entre ambos instrumentos está en el cuarto pulso: mientras el cajón deja un tiempo de silencio, la guitarra llena dicho espacio con una nota en el primer compás y con dos notas en el segundo.

### Figura 5

*Introducción de Samba Malató - Segunda guitarra*

(0:00 - 0:05)

The image shows a musical score for the second guitar part. It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one flat and a 12/8 time signature, a guitar tablature staff, and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line starting on F4, moving chromatically up to A4, with a 7th fret barre indicated above the first measure. The tablature staff shows fingerings: 1, 2, 3, 4, and 0. The bass staff shows a rhythmic pattern of eighth notes, with a 7th fret barre indicated above the first measure. Chord symbols 'Dm' and 'A7' are placed above the treble staff.

Mientras la guitarra principal ejecuta lo explicado anteriormente, la segunda guitarra complementa la base mediante una línea en el registro grave: su tesitura es de un rango de 3ra mayor, desde Fa3 hasta La3. Como se muestra en la figura 5, se hace uso de una melodía cromática ascendente partiendo desde Fa, intervalo de 3ra menor del acorde de Re menor, y concluyendo en La, nota raíz del acorde de La séptima de dominante. Para la ejecución de esta línea, a diferencia de la primera guitarra, se opta por una sonoridad más “abierta”, manteniendo pulsadas las notas para lograr sonidos más largos. El timbre es más oscuro, lo que indica que, probablemente, fue ejecutado con la yema del dedo pulgar.

En los parámetros rítmicos, la segunda guitarra presenta una suerte de variación del ritmo ejecutado por el cajón. Mientras que el cajón inicia su patrón a tierra, puede apreciarse que la segunda guitarra hace uso de un motivo acéfalo, que parte desde la segunda subdivisión del primer pulso, coincidiendo con el cajón hasta que concluye con una nota larga desde la tercera subdivisión del segundo tiempo.

**Figura 6**

*Coro de Samba Malat6 - Primera guitarra*

(0:13 - 0:18)

Durante la secci3n del coro, tal como se ve en la figura 6, la primera guitarra vuelve a utilizar el motivo de la introducci3n, adapt4ndolo a la nueva distribuci3n de los acordes. En este caso, los acordes de Re menor y La s6ptima de dominante se extienden durante cuatro pulsos cada uno, resultando una progresi3n que se repite cada dos compases.

En el par4metro mel3dico, el rango de tesitura se extiende al a1adir la ra3z de cada acorde en la octava grave, ampliando el espectro arm3nico sobre el que se desarrolla la melod3a vocal.

Con relaci3n al ritmo empleado, se hace una variaci3n en los tiempos 3 y 4 reduciendo la cantidad de notas a un 6nico contratiempo de silencio de corchea y negra, dejando un espacio de pausa en el 6ltimo pulso. Con esto, la interacci3n entre el caj3n y la primera guitarra es completamente homorr3tmica.

**Figura 7**

*Coro de Samba Malat6 - Segunda guitarra (Extracto 1)*

(0:18 - 0:23)

### Figura 8

*Coro de Samba Malat6 - Segunda guitarra (Extracto 2)*

(0:23 - 0:28)

The image shows a musical score for the second guitar part of 'Coro de Samba Malat6'. It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one flat and a 12/8 time signature, a guitar fretboard diagram, and a bass clef staff. The treble staff contains two measures of music. The first measure is marked with a Dm chord and the second with an A7 chord. The fretboard diagram shows fingerings for the first two measures, with fret numbers 0, 1, 3, 4, and 7 indicated. The bass staff shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

En las figuras 7 y 8 se puede observar cómo la segunda guitarra presenta una idea melódica completamente nueva y mucho más cercana a lo que sería una línea de bajo. Su rango se amplía a un intervalo de 7ma menor —desde Mi3 a Re4— manteniéndose dentro de las notas del arpeggio, ornamentando con ciertas aproximaciones diatónicas y cromáticas, tal como se ve en el último pulso de ambos compases en la figura 8.

En cuestiones rítmicas, y tomando lo expuesto por Pérez (1986), aquí podemos observar un primer ejemplo de rítmica sesquiáltera. Analizando su interacción con la primera guitarra y el cajón, la segunda guitarra incorpora un recurso muy peculiar y común en géneros como la marinera: la superposición de agrupaciones ternarias y binarias. Mientras que la primera guitarra y el cajón siguen un patrón rítmico más cercano a un compás de 12/8, la segunda guitarra organiza las subdivisiones cada dos corcheas, sobreponiendo un ritmo de agrupación binaria natural del 6/4 —por equivalencia con el compás de 12/8—, generando así una polirritmia con lo ejecutado por los otros dos instrumentos.

### Figura 9

Verso de Samba Malató - Primera guitarra

(0:28 - 0:33)

The musical score for the first guitar part of the verse of Samba Malató is presented in three staves. The top staff is a treble clef staff with a Dm chord symbol above it. The middle staff is a guitar tablature staff with fret numbers (6, 7, 5) and slash marks. The bottom staff is a bass clef staff with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Según se muestra en la figura 9, la base ejecutada por la primera guitarra se mantiene sobre el acorde de tónica —Re menor— a lo largo de toda la sección del verso. El acompañamiento se inicia con un barrido sobre un grupo de cuatro cuerdas para luego continuar con un voicing de tres notas. A diferencia de las secciones anteriores, la función de la guitarra es netamente rítmica y, de cierto modo, más monótona.

Respecto al patrón rítmico, se evidencia la predominancia de síncopas y ciertos golpes que coinciden con los acentos del cajón, como es el caso del tercer y cuarto pulso del primer compás y el tercer pulso del segundo compás.

### Figura 10

Verso de Samba Malató - Segunda guitarra

(0:28 - 0:33)

The musical score for the second guitar part of the verse of Samba Malató is presented in three staves. The top staff is a treble clef staff with a Dm chord symbol above it. The middle staff is a guitar tablature staff with fret numbers (0, 1, 3, 4) and slash marks. The bottom staff is a bass clef staff with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

La segunda guitarra, tal como se aprecia en la figura 10, mantiene los mismos parámetros melódicos que en el coro de la canción. Continúa empleando rítmica sesquiáltera, con una melodía agrupada a modo de 6/4 cuyas notas forman parte del arpeggio de Re menor,

a excepción de la aproximación cromática en el último pulso. A diferencia de la sección anterior, resalta el uso de contratiempos y sigue generando una relación polirrítmica con el cajón y la primera guitarra al sobreponer una subdivisión binaria sobre el compás de naturaleza ternaria.

**Figura 11**

*Pregunta y respuesta de Samba Malató - Primera guitarra*

(0:46 - 0:51)

The musical score for guitar in 12/8 time is presented in three staves. The top staff is the treble clef with a key signature of one flat and a 12/8 time signature. It contains a melodic line with two measures. The first measure is marked with an A7 chord and the second with a Dm chord. The middle staff is a guitar tablature with six lines, showing fingerings for the strings. The bottom staff is the bass clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into two measures by a bar line.

Finalmente, en la sección de Pregunta y Respuesta, la guitarra principal vuelve a extender su tesitura, abarcando dos octavas desde La3 hasta La5, tal como se muestra en la figura 11. La progresión se divide nuevamente en un acorde por compás, marcando cada uno por primera vez con un voicing más amplio para luego ir ascendiendo en el registro.

En los parámetros rítmicos, se ejecuta un acompañamiento con variación del motivo principal, esta vez utilizando un patrón acéfalo durante el primer compás, iniciando en la segunda subdivisión del primer tiempo. El ritmo de la guitarra coincide con el acento ejecutado por el cajón en el tercer pulso y el patrón del segundo compás es homorrítmico entre ambos instrumentos.

**Figura 12**

*Pregunta y respuesta de Samba Malató - Segunda guitarra*

(0:46 - 0:51)

Como se puede apreciar en la figura 12, la segunda guitarra cambia su patrón rítmico, regresando a la agrupación ternaria. En el parámetro melódico, empieza cada acorde sobre la nota La en las tres subdivisiones del primer pulso y ornamenta el grado V haciendo uso de la escala menor melódica. Su interacción con el cajón mantiene una homorritmia durante la primera mitad del primer compás, mientras que en el segundo coincide en el primer y tercer pulso.

## 2.2. Toro Mata

La segunda canción por analizar es “Toro Mata”, del disco *Sus Raíces*, grabado en 1973 por Perú Negro. Este tema, reconstruido por Caitro Soto sobre los fragmentos recopilados de algunos *toro mata* tradicionales de la provincia de Cañete (Tompkins, 2011), ha sido popularizado como una canción del género landó, razón por la que se ha decidido incluir en este trabajo.



**Tabla 3**

*Toro Mata - Perú Negro, Sus Raíces (1973). Secciones y Letra*

SECCIONES	LETRA
	<b>Introducción</b> 8 compases
<b>Coro</b> 16 compases	Toro mata, ahí, toro mata Toro mata, arrumbambero, ay, toro mata, toro Toro mata, ahí, toro mata Toro mata, arrumbambero, ay, toro mata, toro, toro, toro Toro mata, ahí, toro mata (toma) Toro mata, arrumbambero, ay, toro mata (torito) Toro mata, ahí, toro mata Toro mata, arrumbambero, ay, toro mata
<b>Verso</b> 8 compases	La color no le permite Hacer el quite a Pititi, ay, toro mata, toro La color no le permite Hacer el quite a Pititi, ay, toro mata, toro, toro, toro
<b>Coro</b> 8 compases	Toro mata, ahí, toro mata (toma) Toro mata, arrumbambero, ay, toro mata (torito) Toro mata, ahí, toro mata Toro mata, arrumbambero, ay, toro mata
<b>Verso</b> 8 compases	Toro viejo se murió Mañana comemos carne, ay, toro mata, toro Toro viejo se murió Mañana comemos carne, ay, toro mata, toro, toro, toro
<b>Coro</b> 8 compases	Toro mata, ahí, toro mata (toma) Toro mata, arrumbambero, ay, toro mata (torito) Toro mata, ahí, toro mata Toro mata, arrumbambero, ay, toro mata (anga)
	<b>Instrumental</b> 12 compases
<b>Fuga</b> 16 compases	Ay, la pondé, pondé, pondé (Ay, la pondé eh-eh) Ay, la pondé, pondé, pondé (Ay, la pondé eh-eh) Este negro no es de aquí (cara, ca, cra, cra, cra) Este negro es de Acarí (cara, ca, cra, cra, cra) Hay que matar a ese negro (cara, ca, cra, cra, cra) ¿Quién trajo a este negro aquí? (cara, ca, cra, cra, cra) Ay, la pondé, pondé, pondé (Ay, la pondé eh-eh) Ay, la pondé, pondé, pondé (Ay, la pondé eh-eh)

### Figura 13

*Introducción y Coro de Toro Mata - Primera guitarra*

(0:00 - 0:05)

The image shows a musical score for the first guitar part of 'Toro Mata'. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, 12/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked with a Bm chord, and the second measure with an F#7 chord. The middle staff shows the fretboard with fingerings: 2-5-5-2-4-5-2-4 for the first measure and 1-4-5-2-4-5-2-4 for the second. The bottom staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents, corresponding to the melody in the top staff.

Al igual que en “Samba Malató”, en esta canción se recurrió al uso de dos guitarras.

La primera guitarra es la encargada de ejecutar tanto líneas melódicas como acordes, mientras que la segunda cumple, exclusivamente, un rol de guitarra rítmica.

El tema está compuesto en la tonalidad de Si menor y la armonía se mueve alrededor de los grados I y V —Si menor y Fa# séptima de dominante, respectivamente.

Tal como puede apreciarse en la figura 13, la primera guitarra, dentro de los parámetros melódicos, ocupa un registro cuya nota más grave es La#3 y la más aguda es Sol4, y emplea la escala menor armónica, iniciando la primera frase sobre la fundamental — sobre el acorde de Si menor— y la sensible —sobre el acorde de Fa# séptima de dominante— las que, a su vez, resaltan por su prolongación.

En cuanto a los parámetros rítmicos, cabe mencionar que el patrón rítmico y las acentuaciones son más entendibles si se piensa dentro de un compás de 12/8. De este modo, durante los tiempos 2, 3 y 4 utiliza un ritmo de corchea y negra, lo que genera una acentuación en los contratiempos de dichos pulsos. A pesar de que la relación entre la primera guitarra y el cajón es polirrítmica, en la figura 13 se puede observar cómo la melodía cae en los espacios de silencio del cajón —golpe a tierra en el segundo, tercer y cuarto pulso de cada compás— para luego encontrarse en los golpes sincopados, generando una acentuación natural entre ambos instrumentos.

Esta frase musical, a modo de riff, es el motivo principal del tema y se distingue a lo largo de la introducción, los coros y los versos.

**Figura 14**

*Introducción, Coro, Verso y Fuga de Toro Mata - Segunda guitarra*

(0:06 - 0:11)

The image shows a musical score for the second guitar part. It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature, a guitar tablature staff, and a bass clef staff. The treble staff shows two chords: Bm and F#7. The tablature staff shows fingerings for the strings, with numbers 2, 3, 4, and 2. The bass staff shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with a 12/8 time signature and a common time signature of 8.

La segunda guitarra, según se muestra en la figura 14, mantiene la misma célula rítmica durante todas las secciones de la canción: la introducción, los coros, los versos y la fuga. Similar a una llevada de zamacueca, y pensado sobre un compás de 12/8, el patrón empleado es de silencio de corchea y dos corcheas —ritmo acéfalo— marcando la segunda y tercera subdivisión de cada uno de los cuatro pulsos del compás. Ocupa una tesitura de 2 octavas —desde Fa#3 hasta Fa#5— y hace uso de posiciones de acordes con puente, lo que permite al ejecutante tener un mayor control sobre la prolongación del sonido. A su vez, el acompañamiento de la mano derecha agrega un chasquido o golpe apagado en cada primera corchea del pulso, previo al ritmo sincopado. La interacción entre la segunda guitarra y el cajón es prácticamente homorrítmica, a excepción del primer pulso de cada compás donde el cajón inicia con un patrón tético.

En el aspecto armónico, tal como se mencionó líneas arriba, posee una progresión sencilla de dos acordes —Si menor y Fa# séptima de dominante— cuyo orden va cambiando según la sección, acomodando los patrones explicados dependiendo del acorde que corresponda.

### Figura 15

Verso de Toro Mata - Primera guitarra

(1:02 - 1:11)

The musical score for guitar is presented in two systems. The first system is in 12/8 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of a treble clef staff with a melodic line, a guitar tablature line with fret numbers (2, 5, 5, 2, 4, 5, 2, 4), and a bass line with a 7/8 time signature. The second system is in 6/4 time, with a key signature change to B minor (Bm69). It continues the melodic line and tablature, with a key signature change to B minor (Bm69) and a 6/4 time signature. The tablature includes triplets of notes (9, 7, 6) and a bass line with a 7/8 time signature.

En la figura 15 puede apreciarse cómo la primera guitarra mantiene la frase melódica de la introducción durante los versos, adaptándola a la armonía. Concluye esta progresión con la ejecución del acorde de Si menor, al que le añade los intervalos de 6ta mayor —tomado de la escala menor melódica— y 9na mayor. Asimismo, dicho acorde, rompe con la subdivisión ternaria utilizando un patrón rítmico de tresillo negras —binarización— y generando una rítmica sesquiáltera al agrupar las subdivisiones de dicho compás a modo de 6/4, además de salir del rango de tesitura mencionado líneas arriba, extendiéndose hasta Do6.

La relación entre el motivo principal y lo ejecutado por el cajón continúa siendo polirrítmico, con las mismas coincidencias de la sección anterior durante los tres primeros compases: la primera nota del motivo y las notas en contratiempo coinciden con los golpes del cajón.

**Figura 16**

*Fuga de Toro Mata - Primera guitarra*

(2:50 - 2:54)

The image shows a musical score for guitar. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 12/8. It contains a melodic line with eighth notes and rests. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with fingerings (5, 4, 5, 2, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 2) corresponding to the notes in the top staff. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes and rests, mirroring the rhythmic pattern of the top staff.

Según se muestra en la figura 16, durante la sección de la fuga, la primera guitarra se dedica a ejecutar una secuencia melódica de ritmo acéfalo, la cual se construye sobre el arpeggio de Si menor —si, re y fa#— iniciando con una aproximación diatónica descendente desde sol hacia fa#—intervalo de quinta del acorde. El ritmo sincopado ocupa la segunda y tercera subdivisión de corchea de cada tiempo del compás, en contraste al ritmo que lleva el cajón —patrón estándar de landó en la actualidad.

### **2.3. Cardo o Ceniza**

El tercer tema del repertorio escogido es “Cardo o Ceniza”, composición de Chabuca Granda y versión grabada para el disco *Cada canción con su razón*, publicado en el año 1980. Para esta canción se cuenta con la interpretación de Álvaro Lagos en la guitarra y del músico argentino Lucho González como arreglista y productor musical.

**Tabla 4***Cardo o Ceniza - Chabuca Granda, Cada canción con su razón (1980). Secciones y Letra*

SECCIONES	LETRA
	<b>Introducción</b> 9 compases
<b>Verso</b> 5 compases	¿Cómo será mi piel junto a tu piel? ¿Cómo será mi piel junto a tu piel? Cardo o ceniza, Cómo será
	<b>Interludio</b> 2 compases
<b>Verso</b> 7 compases	Si he de fundir mi espacio frente al tuyo ¿Cómo será tu cuerpo al recorrerme? ¿Y cómo mi corazón si estoy de muerte? Mi corazón si estoy de muerte
	<b>Interludio</b> 4 compases
<b>Verso</b> 9 compases	Se quebrará mi voz cuando se apague De no poderte hablar en el oído Y quemará mi boca salivada De la sed que me queme si me besas De la sed que me queme si me besas
	<b>Interludio</b> 6 compases
<b>Puente</b> 13 compases	¿Cómo será el gemido y cómo el grito? Al escapar mi vida entre la tuya ¿Y cómo el letargo al que me entregue? Cuando adormezca el sueño entre tu sueño Han de ser breves mis siestas Mis esteros despiertan con tus ríos Pero, Pero
<b>Verso</b> 13 compases	¿Pero cómo serán mis despertares? Cada vez que despierte avergonzada Cada vez que despierte avergonzada Tanto amor y avergonzada Tanto amor y avergonzada

Esta canción está compuesta en la tonalidad de Sol menor y, aunque es de uso común la escritura en 6/8 o 12/8, el ritmo utilizado es más cercano al de un compás de 6/4, por lo que se ha decidido realizar la transcripción bajo esa notación con el fin de facilitar la escritura y lectura.

Respecto a la progresión armónica, esta gira en torno a los grados I, IV y V —Sol menor, Do menor y Re séptima de dominante, respectivamente. A diferencia de las canciones analizadas anteriormente, el formato instrumental en “Cardo o ceniza” incluye una única guitarra, la cual incorpora en su ejecución tanto recursos melódicos como armónicos.

**Figura 17**

*Introducción de Cardo o Ceniza*

(0:10 - 0:28)

The musical score for the introduction of "Cardo o Ceniza" is presented in three systems. Each system consists of three staves: a vocal line in treble clef with a key signature of one flat and a 6/8 time signature, a guitar line in tablature (TAB) with fret numbers and fingerings, and a bass line in bass clef. The first system shows the initial melodic phrase with triplets and accents. The second system continues the melodic development, including a wavy hairpin. The third system concludes the introduction with a wavy hairpin and a final chord progression: Gm, Cm7, and D7(b9). The guitar TAB includes specific fingerings for triplets and accents, such as (3) 0 1 3 4 0 4 0 4 and 3 0 1 4 1 0 2.

Según se puede apreciar en la figura 17, la introducción ejecutada por la guitarra combina los bordones y algunos voicings sobre el acorde dominante — sin considerar el último compás donde se tocan los grados I, IV y V para enfatizar el final de la introducción y dar inicio al verso.

Respecto al primer recurso mencionado, los bordones, se observa que sus líneas melódicas se construyen sobre un rango que parte desde Fa#3 hasta La5, manteniéndose dentro de los arpeggios de los grados I y V. De este último, resulta interesante el uso de la disonancia generada por el intervalo de segunda menor entre fa# y sol, siendo, a su vez, los intervalos de tercera mayor y cuarta justa del acorde de Re séptima de dominante, respectivamente. Asimismo, resalta el uso de la nota Do# como cromatismo hacia el quinto grado —el cual podría considerarse como un recurso tomado de la escala blues— con lo que se aporta tensión y una sonoridad más oscura en la melodía. Del mismo modo, se muestra el uso del mordente, recurso común en la interpretación de la guitarra afroperuana y presente a lo largo de la canción.

Con relación al aspecto rítmico de la guitarra, esta introducción hace uso de las acentuaciones en síncope y un constante cambio de subdivisión binaria a ternaria, generando una textura polirrítmica con la base del cajón.

A su vez, se evidencia una mayor complejidad armónica por el uso de tensiones y disonancias. Dentro del primer compás se puede observar, nuevamente, un intervalo de segunda menor entre fa# y sol ejecutado simultáneamente, incluso dentro del último acorde —Re mayor— con un voicing conformado por re, fa#, sol, re y mi, dando como resultado un acorde de Re mayor con cuarta justa y novena mayor añadidas. Por otro lado, en el último compás se puede apreciar el uso de un acorde de Do menor séptima —IV grado— y un Re séptima de dominante con tensión de novena menor.



**Figura 18**

*Verso de Cardo o Ceniza - Compases 1 al 5*

(0:29 - 0:43)

The musical score for guitar is presented in two systems. The first system, corresponding to measures 1-5, features a sequence of chords: Gm7, D7(b9), Gm7, Cm7, D7(b9), and Gm7. The guitar part includes a vocal line with lyrics and a bass line. The second system, corresponding to measures 6-8, features chords Cm7 and Ab7(#11). The guitar part includes a vocal line with lyrics and a bass line. The score is written in 6/4 time and includes a variety of musical techniques such as triplets, slurs, and accents.

Dentro de la sección del verso se puede encontrar diversos recursos en la ejecución, tanto melódicos como rítmicos y armónicos. Entre las técnicas utilizadas puede escucharse el uso de rasgueos, bordones y arpegiados. Lo que más puede resaltar es la variedad de formas posibles para ejecutar una progresión armónica que gira en torno a los grados I, IV y V —Sol menor, Do menor y Re mayor, respectivamente.

Tal como se puede observar en la figura 18, durante los dos primeros compases se observa el uso del intervalo de séptima sobre los acordes mencionados, resultando en Sol menor séptima, Do menor séptima y Re séptima de dominante, al que se le vuelve a añadir una tensión de novena menor —tensión utilizada constantemente a lo largo de la interpretación. Respecto al voicing utilizado sobre Sol menor séptima, este extiende la tesitura medio tono más, llegando hasta Sib6. Dentro del tercer compás se encuentra un nuevo acorde: La bemol séptima con tensión de oncena aumentada, acorde que cumple una

función de sustitución tritonal, recurso empleado para reemplazar el quinto grado —en este caso, Re séptima de dominante— por un acorde que resuelva de manera cromática- descendente hacia el primer grado. Hasta aquí, la técnica empleada es el rasgueo, manteniendo una subdivisión cambiante entre agrupaciones ternarias y binarias. Durante el cuarto y quinto compás del verso, se aplica la técnica del bordón, con líneas muy similares a las de la introducción.

**Figura 19**

*Verso de Cardio o Ceniza - Compases 6 al 9*

(0:44 - 0:55)

The musical score for guitar, measures 6-9 of the verse 'Cardio o Ceniza', is presented in three systems. Each system consists of a treble clef staff, a guitar tablature (TAB), and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The treble staff shows chords and melodic lines with accents. The bass staff shows a rhythmic pattern with accents. The guitar tablature includes fret numbers and techniques like triplets and bends. Chord labels above the staff are: Gm, Gm/Bb, Cm7, D7(b9), D7(#9), Gm6, Cm7, D7, Gm9. Chord labels below the staff are: D(add11) and Gm9.

Según se muestra en la figura 19, en el compás 6 del verso se regresa al uso del rasgueo, añadiendo movimiento en el bajo para ir del acorde de Sol menor hacia Do menor— siendo las notas del bajo sol, sib y do. Al final del mismo compás se puede observar el movimiento entre la tensión de novena menor hacia novena aumentada dentro del acorde de Re séptima de dominante. En el séptimo compás, se rompe con el acompañamiento de rasgueo para hacer uso del arpeggio sobre el acorde de Do menor séptima y se emplea un

acorde de Sol menor sexta —proveniente de la escala menor melódica. Dentro del octavo compás, se combinan las técnicas de rasgueo sobre el acorde de Sol menor y el bordón sobre el grado dominante, siendo este último recurso el que abarque también el noveno compás de esta sección.

**Figura 20**

*Verso de Cardo o Ceniza - Compases 10 al 14*

(0:56 - 1:10)

The musical score for guitar consists of two systems. The first system (measures 10-12) features a vocal line with eighth notes and a guitar line with a mix of chords and melodic lines. Chord symbols above the guitar line are Cm7, D7(b9), Gm, Cm7, D7(b9|13), Gm, Cm7, D7(b9), and Gm9. The second system (measures 13-14) continues the vocal line and guitar accompaniment. Chord symbols above the guitar line are Cm, A(b7(#11)), Gm, Cm7, and A(b7(#11)).

Como se observa en la figura 20, entre el décimo y duodécimo compás del verso se mantiene la progresión armónica I - IV - V, incluyendo la técnica de arpegiado con la mano derecha —que pulsa las cuerdas— y agregando la tensión de trecena menor al acorde dominante. Finalmente, durante los últimos dos compases de esta sección predomina un acompañamiento más melódico, cuya línea se construye sobre la progresión I - IV - bII7 (sustituto tritonal).

A lo largo de toda la sección del verso, si bien la interacción entre la guitarra y el cajón es polirrítmica, puede apreciarse que el acompañamiento armónico coincide con la

mayoría de los acentos de la percusión y empieza a definirse una suerte de clave: énfasis en el golpe a tierra del segundo pulso, dos corcheas en el tercero y contratiempo del cuarto. A su vez, se empieza a definir el ritmo armónico en dos posibilidades: en caso de contar con dos acordes por compás, el primero inicia junto con el primer pulso y el segundo acorde junto al contratiempo del cuarto pulso; en caso de ser una progresión de tres acordes, la diferencia sería incluir un acorde en el tercer pulso a tierra, manteniendo los otros dos acordes tal como el caso anterior.

**Figura 21**

*Interludio 1 de Cardo o Ceniza*

(1:10 - 1:21)

The image displays a musical score for a guitar interlude. It consists of four systems of notation. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one flat and a 6/8 time signature, followed by a guitar tablature staff with fret numbers (5, 3, 5, 3, 6, 5, 4, 0) and a bass staff with rhythmic notation. The second system continues the tablature and rhythmic notation. The third system shows a treble clef staff with a key signature of one flat and a 6/8 time signature, followed by a guitar tablature staff with fret numbers (3, 3, 1, 0, 3, 1, 0, 2, 0, 2, 3, (3), 3, 1, 0, 3, 1, 0, 2) and a bass staff with rhythmic notation. The fourth system continues the tablature and rhythmic notation. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and slurs.

La figura 21 muestra los bordones utilizados durante el interludio de “Cardo o Ceniza”. Esta línea melódica está compuesta dentro de la progresión predominante en la canción —Sol menor, Do menor y Re séptima de dominante— incorporando mordentes y el patrón rítmico de tresillos de negras, recursos utilizados previamente.

En contraste con las secciones anteriores, el cajón toma mayor libertad en su acompañamiento y deja de lado el patrón de landó, generando más texturas polirrítmicas en su relación con la guitarra.

**Figura 22**

*Interludio 2 de Cardo o Ceniza*

(1:47 - 1:58)

The image displays a musical score for a piece titled "Interludio 2 de Cardo o Ceniza" (1:47 - 1:58). The score is written in 6/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves: a vocal line, a guitar line, a cajón line, and a bass line. The vocal line includes trills (tr) and triplets (3). The guitar line is written in tablature (TAB) and includes trills (tr) and triplets (3). The cajón line is written in a rhythmic notation with accents (>) and triplets (3). The bass line is written in a rhythmic notation with accents (>) and triplets (3). The score is divided into two measures, each with a bar line.

Según se observa en la figura 22, durante el segundo interludio, y en comparación al primero, los bordones se construyen sobre una progresión I - V, mientras que en el interludio anterior se utilizaban los grados I - IV - V. En el aspecto ornamental se puede observar el uso de trinos y mordentes, mientras que rítmicamente se sigue evidenciando el uso de contratiempos generados por los tresillos de negra y la polirritmia entre la guitarra y el cajón.

**Figura 23**

*Puente de Cardo o Ceniza*

(1:58 - 2:04)

The musical score for Figure 23 is presented in three staves. The top staff is a standard musical staff in G minor (one flat) and 6/4 time, showing a sequence of chords: Gm, Eb, D7, Gm, Eb, and D7. The middle staff is a guitar tablature, with fret numbers and 'X' marks indicating muted strings. The bottom staff is a rhythmic line in 6/4 time, featuring a syncopated pattern with accents (v) over the notes.

Para la sección del puente, tal como se aprecia en la figura 23, la agrupación se vuelve ternaria, con un acompañamiento más cercano a un compás de 12/8 por las agrupaciones y acentuaciones, evidenciando un esquema sesquiáltero. El intérprete utiliza la técnica de rasgueo, al que añade notas muteadas, las cuales coinciden con algunos de los acentos de cajón, y predomina el ritmo sincopado.

Dentro de los parámetros armónicos se puede observar un cambio en la progresión, reemplazando el acorde de Do menor por Mi bemol mayor —ambos acordes de función subdominante— y dando como resultado una secuencia I - VI - V.

**Figura 24**

*Puente/Modulación de Cardo o Ceniza - Rasgueo*

(2:07 - 2:12)

The musical score for Figure 24 is presented in three staves. The top staff is a standard musical staff in G minor (one flat) and 6/4 time, showing a sequence of chords: G, C, Dsus4, D, G, C, and D7. The middle staff is a guitar tablature, with fret numbers and 'X' marks indicating muted strings. The bottom staff is a rhythmic line in 6/4 time, featuring a syncopated pattern with accents (v) over the notes.

### Figura 25

*Puente/Modulación de Cardo o Ceniza - Bordón*

(2:21 - 2:26)

Dentro de las figuras 24 y 25 se puede observar que se modula a la tonalidad paralela —de Sol Menor a Sol Mayor. Se mantiene un rasgueo similar al previo a la modulación, reforzando los acentos del cajón con los golpes muteados —ver figura 24— y se adapta la línea del bordón al modo mayor — ver figura 25.

En el aspecto armónico, se utiliza la progresión I - IV - V, misma secuencia que resalta a lo largo de la canción, esta vez en tonalidad mayor. A su vez, puede observarse en el primer compás de la figura 23 la inclusión del acorde Re suspendido, el cual precede al acorde de Re mayor.

### **Capítulo 3. Comparación de los elementos empleados en la ejecución de la guitarra sobre el repertorio analizado**

Partiendo del análisis realizado en la sección anterior, en este nuevo capítulo se hace una comparación entre los elementos encontrados en cada canción —abordando tanto los parámetros melódicos, rítmicos y armónicos— con el fin de reconocer los paradigmas que evidencian las posibles características y desarrollo de la ejecución de la guitarra en el género landó en base a las similitudes y diferencias existentes.

#### **3.1. Samba Malató y Toro Mata**

La primera comparación para llevar a cabo es entre los temas “Samba Malató” y “Toro Mata”, grabados en 1964 por Nicomedes Santa Cruz y en 1973 por Perú Negro, respectivamente, teniendo una diferencia de nueve años entre la publicación de ambas canciones.

Tomando en primera instancia los aspectos más generales como la tonalidad y la métrica, se evidencia que ambas composiciones están escritas en tonalidades menores —“Samba Malató” en Re menor y “Toro Mata” en Si menor— y con un acompañamiento rítmico más entendible bajo un indicador de compás de 12/8. En ambos temas, además, se ha incluido dos guitarras dentro del formato instrumental, de modo que se complementan entre ellas mediante diversos recursos. En el caso de “Samba Malató”, la primera guitarra se encarga de ejecutar el acompañamiento armónico y la segunda ejecuta una línea melódica a modo de bajo, mientras que en “Toro Mata” la guitarra principal utiliza motivos melódicos sobre la base armónica-rítmica que interpreta la segunda guitarra.

Con relación a las texturas tímbricas, ambas interpretaciones emplean una técnica de dedos con la mano derecha, sin necesitar de alguna púa o plectro, y se utilizan los recursos de bordones y rasgueo. Sobre esta última técnica, en “Toro Mata”, se incorpora un chasquido o golpe muteado con la mano derecha para generar una sonoridad más percusiva y que enfatice



las síncopas. Una diferencia importante de mencionar es la sonoridad lograda por las primeras guitarras en cada canción: mientras que en “Samba Malató” destaca el uso de un sonido más seco y apagado —efecto que se genera al pulsar las cuerdas mientras se reposa la mano derecha cerca del puente—, en “Toro Mata” se opta por un sonido más abierto, sin mutear las cuerdas.

Dentro de los parámetros melódicos, las líneas de guitarra de ambas canciones están construidas, principalmente, sobre notas cordales —ya sean las raíces o los intervalos de tercera, quinta o séptima en el caso de los acordes dominantes— a las que se le añaden notas de paso en algunos casos, las cuales pueden ser tanto aproximaciones diatónicas como cromáticas. Las escalas utilizadas dentro de las líneas melódicas en ambas composiciones son la escala menor armónica y la escala menor melódica, ambas empleadas sobre el acorde del quinto grado.

Resulta importante mencionar que tanto “Samba Malató” como “Toro Mata” cuentan con la presencia de un motivo melódico principal —riff— que se repite en varias secciones, por lo que se convierte en un elemento característico de la canción.

Respecto al rango de tesitura, en “Samba Malató” —considerando ambas guitarras— el registro utilizado va desde Mi<sup>3</sup> hasta La<sup>5</sup>, mientras que en “Toro Mata” abarca un rango desde Fa<sup>#3</sup> hasta Fa<sup>#5</sup>, a excepción de un único voicing donde llega a Do<sup>6</sup>. De esta manera, se evidencia la preferencia por un registro medio y poco mayor a dos octavas de extensión.

Los acordes utilizados en “Samba Malató” son Re menor y La séptima de dominante, mientras que en “Toro Mata” son Si menor y Fa<sup>#</sup> séptima de dominante. Por lo tanto, se entiende que ambas canciones se mueven alrededor de una base armónica muy sencilla, con solo dos acordes, sobre los grados I y V<sup>7</sup> en sus respectivas tonalidades. No obstante, en “Toro Mata” se muestra un nuevo recurso armónico que no está presente en la interpretación

de “Samba Malató”: el uso de tensiones. Tal es el caso del acorde de Si menor con sexta mayor y novena mayor, proveniente de la escala de Si menor melódica.

Los voicings utilizados se encuentran en disposición cerrada y se recurre a ejecutar los acordes en posiciones con puente, de modo que se obtiene mayor control sobre la duración del sonido. En cuanto al ritmo armónico, aunque en “Samba Malató” se hace uso de dos acordes por compás durante la introducción instrumental, predomina la distribución de un solo acorde por compás.

Con relación a los parámetros rítmicos, la primera guitarra en “Samba Malató” utiliza un patrón que coincide con el primer pulso y acentúa los contratiempos, mientras que la segunda guitarra opta por emplear un ritmo acéfalo para el verso y un ritmo tético en los coros. Con respecto a “Toro Mata”, la guitarra principal también mantiene un patrón rítmico que inicia junto con el primer tiempo, mientras que la guitarra rítmica ejecuta un ritmo sincopado en el que marca la segunda y tercera subdivisión del tiempo —considerando un compás de 12/8— similar al acompañamiento de zamacueca. De este modo, puede concluirse que en ambas canciones las guitarras protagónicas hacen uso de patrones téticos y con acentuaciones en los contratiempos, mientras que en las segundas guitarras predominan los ritmos acéfalos.

Finalmente, puede observarse que en ambas canciones hay presencia de rítmicas sesquiálteras, ya sea en una línea melódica —segunda guitarra en “Samba Malató”— o a modo de acompañamiento — primera guitarra en “Toro Mata. A su vez, en ambos casos existe una relación tanto homorrítmica como polirrítmica entre la guitarra y el cajón, coincidiendo con la mayoría de los golpes en síncopa, así como la superposición de agrupaciones de subdivisiones ternarias —12/8— y binarias —6/4.

### 3.2. Toro Mata y Cardo o Ceniza

La siguiente comparación por realizar es entre “Toro Mata”, del disco *Sus Raíces* de Perú Negro, y “Cardo o Ceniza”, tema que forma parte del disco *Cada canción con su razón* de Chabuca Granda. Estas canciones fueron publicadas con siete años de diferencia, exactamente en 1973 y 1980, respectivamente.

Tal como se ha mencionado anteriormente, la canción “Toro Mata” está compuesta en la tonalidad de Si menor. En cuanto a “Cardo o Ceniza”, esta canción también se encuentra en un tono menor, específicamente en Sol menor. De tal modo, los tres temas del repertorio analizado en el capítulo 2 de este trabajo se encuentran escritos en tonalidades menores. Una de las primeras diferencias generales reconocibles entre “Cardo o Ceniza” con las otras dos canciones es la métrica, si bien puede entenderse como un compás de 12/8, es más claro si se piensa en 6/4 debido a las agrupaciones empleadas a lo largo de su interpretación. Otro aspecto importante de mencionar es el formato de “Cardo o Ceniza” que, en contraste con “Toro Mata” y “Samba Malató”, donde se recurre a la incorporación de dos guitarras que dividan las funciones, utiliza una única guitarra para acompañar, la cual mezcla una gran cantidad de recursos que los intercala.

Respecto a las texturas, podemos encontrar una similitud entre “Cardo o Ceniza” y “Toro Mata” —al igual que con “Samba Malató”—, puesto que en ambas interpretaciones se opta por pulsar las cuerdas mediante el uso de los dedos de la mano derecha para la pulsación de las cuerdas. Álvaro Lagos, en su ejecución de la guitarra en “Cardo o Ceniza” combina tanto los tonos definidos con los muteados dentro de sus bordones y arpegiados, además de aprovechar las cuerdas al aire para tener una sonoridad más abierta e incorpora los mordentes y trinos en su técnica, así como una armonía cuatriádica y con tensiones, generando una gama de texturas más compleja y amplia en su interpretación.

Dentro de los aspectos melódicos, se sigue evidenciando un rango de tesitura medio, en el que la interpretación de “Cardo o Ceniza” parte de un Fa#3 hasta un Sib6, manteniéndose dentro del registro utilizado en las otras dos canciones —desde un Mi3, en “Samba Malató”, hasta Do6, en “Toro Mata”. Las notas sobre las que se construyen las líneas melódicas parten de la escala menor armónica y la escala menor melódica, resultando interesante el uso constante del intervalo de cuarta aumentada en los bordones de “Cardo o Ceniza”, el cual puede tener su procedencia de la escala menor de blues.

El papel protagónico de la guitarra en la introducción del tema se mantiene presente mediante una línea de bordón que gira en torno al arpeggio de los grados I y V, al igual que sucede en “Toro Mata” y “Samba Malató”, con la diferencia de ser un motivo con desarrollo de variaciones rítmicas y melódicas en lugar de una única frase que se repite constantemente. Además, en “Cardo o Ceniza” se da más espacios de interludios de guitarra, pasando a tener aún mayor relevancia dentro del formato.

En los parámetros armónicos, existe un notable contraste entre las progresiones utilizadas en los temas en mención, puesto que en la canción de Chabuca Granda se hace uso de una secuencia base I - IV - V, con un ritmo armónico de tres acordes por compás que ya sugiere una clave en el acompañamiento del landó —ver figura 26—, frente a una progresión de dos acordes —I y V— en el que cada uno ocupa un compás entero, tal como se escucha en “Toro Mata” y “Samba Malató”.

**Figura 26**

*Clave rítmica en el acompañamiento de Cardo o Ceniza*

The figure shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Guitarra' and the bottom staff is labeled 'Cajón'. Both are in 6/4 time. The guitar staff shows a sequence of notes: a quarter note, a half note, and a quarter note, with a double bar line at the end. The cajón staff shows a sequence of notes: a quarter note, a quarter note with an accent (>), a quarter note, a quarter note, a quarter note with an accent (>), a quarter note, a quarter note with an accent (>), and a quarter note, with a double bar line at the end.

Del mismo modo, cabe resaltar la interesante propuesta de voicings y recursos melódicos que usa el guitarrista Álvaro Lagos en “Cardo o Ceniza” para ornamentar una simple progresión de tres acordes. Desde utilizar acordes en inversiones, cuyo movimiento del bajo genera a su vez una línea melódica y la presencia de acordes de séptima sobre los grados I y IV, hasta sustituir el acorde del grado IV por el VI —sustitución armónica por función— convirtiéndose en una progresión I - VI - V. Previamente, el único acorde al que se le añadía el intervalo de séptima era el correspondiente al grado V —dominante—, así como el intervalo de sexta mayor sobre el grado I y la tensión de novena mayor, elementos que se mantienen presentes en la ejecución de la canción en mención.

A su vez, puede percibirse una mayor complejidad armónica mediante nuevos recursos, tales como el uso de la sustitución tritonal —bII7 que reemplaza al acorde V—, intervalos como la novena menor (b9), novena aumentada (#9), oncena sostenida (#11) y la trecena menor (b13) sobre los acordes dominantes, el uso de acordes con cuarta justa y sin tercera (sus4), e incluso disonancias de segunda menor al utilizar un intervalo de cuarta justa al mismo tiempo que una tercera mayor sobre el acorde de Re séptima de dominante.

En “Toro Mata”, se puede apreciar un cambio de pulso en la última parte de la canción, lo que corresponde a la sección de fuga. Si bien en “Cardo o Ceniza” no hay alguna sección semejante con cambio de pulso, sí puede apreciarse una parte de total contraste, la cual cumpliría un rol de puente dentro de la estructura de la canción. En dicha sección se presenta un novedoso recurso armónico debido a la modulación paralela, en la que se cambia de la tonalidad de Sol menor a Sol mayor y, con ello, se adaptan los bordones y la misma progresión I - IV - V se pasa a mayor. Una diferencia que destacar, a partir de la sección del puente, es la inclusión de acordes en posiciones con cuerdas al aire, en comparación a los voicings con puente usados previamente.

Otro recurso mostrado en “Toro Mata” y que se utiliza en la sección del puente en “Cardo o Ceniza” es el chasquido ejecutado con la mano derecha. Aunque los patrones no son iguales, podría considerarse que el ritmo ejecutado en la canción de Granda es una suerte de variación del primero, considerando el patrón en corcheas, la subdivisión ternaria y el énfasis en los contratiempos.

En el parámetro rítmico, se evidencia el fenómeno de binarización y rítmica sesquiáltera en ambas canciones al intercalar sus patrones entre subdivisiones ternarias y binarias, siendo esta una característica constante en la ejecución de la guitarra en “Cardo o Ceniza”. En dicha canción se puede reconocer la preferencia por patrones rítmicos de tresillos de negras y variantes. En cuanto a la relación que esta tiene con el cajón, ambas canciones muestran una predominancia de interacción polirrítmica, dentro de la que se coincide en la mayoría de los acentos, al mismo tiempo que resalta el uso de las síncopas.

### **3.3. Samba Malató y Cardo o Ceniza**

Por último, se hace la comparación entre las canciones “Samba Malató” y “Cardo o Ceniza” para identificar las principales diferencias —tanto melódicas como rítmicas y armónicas— en la ejecución de la guitarra después de dieciséis años de la publicación entre una y otra.

Lo primero a mencionar es el desarrollo de las técnicas empleadas, partiendo con “Samba Malató”. En esta, se percibe el uso de los dedos de la mano derecha para pulsar las cuerdas, empleando las técnicas de rasgueo y bordoneo. Respecto a la textura tímbrica, se opta por una sonoridad apagada, la cual se logra al mutear las cuerdas y generar una articulación similar al staccato. Todas estas técnicas se mantienen presentes en la interpretación de la guitarra en “Cardo o Ceniza”, incorporando un acompañamiento de arpeggios, además de nuevas articulaciones como los mordentes y trinos.

En “Samba Malató” se recurre al uso de dos guitarras, las cuales se dividen en una guitarra principal encargada de ejecutar los motivos melódicos y la armonía, a la vez que la segunda guitarra complementa con líneas melódicas en registro grave —a modo de bajo— y, por momentos, acompañamiento armónico. Todos estos recursos pasan a ser reducidos por una sola guitarra en “Cardo o Ceniza”, lo que demuestra una mayor complejidad técnica en su ejecución.

Si bien la guitarra en “Samba Malató” ya cumplía un rol protagónico desde las introducciones, es en Cardo o Ceniza en donde se puede evidenciar una mayor relevancia puesto que se asignan más espacios —a modo de interludios— para el desarrollo melódico del instrumento en mención.

En cuanto a la tesitura, el registro utilizado en ambas composiciones es muy similar, pudiendo resumirse en un rango que parte desde Mi<sup>3</sup> hasta Sib<sup>6</sup>. Dentro de ello, las líneas melódicas se construyen sobre las notas del arpeggio de cada acorde y sobre las escalas menor armónica y menor melódica. Además, tal como se mencionó anteriormente, en “Cardo o Ceniza” se incorpora el uso del intervalo de cuarta aumentada, lo que puede sugerir que es tomado de la escala de blues, considerando lo expuesto por León (2003) y Romero (2015), quienes afirman que los guitarristas de la época eran conocedores de la armonía y otros géneros como el jazz.

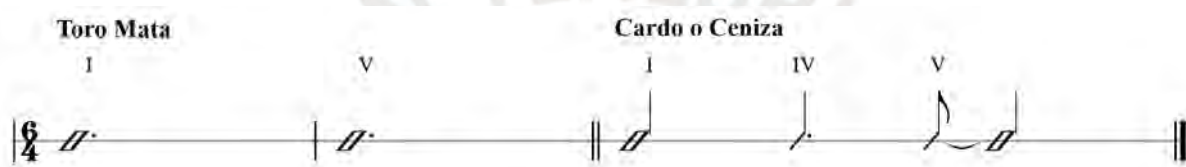
En los parámetros rítmicos, si bien es posible interpretar ambas canciones en 12/8 y 6/4, Samba Malató emplea un acompañamiento más cercano al compás de subdivisión ternaria, mientras que “Cardo o Ceniza” presenta un patrón de agrupación binaria —a excepción de la sección del puente donde utiliza una agrupación de cada tres corcheas—, en ambos casos se superponen las diferentes subdivisiones y se genera una textura polirrítmica con relación al cajón.

Se puede resaltar que aunque los patrones del cajón son distintos en cada tema, el de “Cardo o Ceniza” utiliza una base más cercana a lo que actualmente se conoce como landó, lo que permite considerar que para entonces se inicia a presentar una clave rítmica más definida para la guitarra.

Entre los parámetros armónicos, se puede apreciar que existe una coincidencia al componer todas las canciones analizadas en tonalidades menores, lo que puede considerarse algo característico en el landó.

**Figura 27**

*Ritmo armónico en Samba Malató y Cardo o Ceniza*



Como se muestra en la figura 27, un aspecto en el que es posible notar un desarrollo es en la progresión armónica, donde “Cardo o Ceniza” muestra una secuencia de tres acordes por compás, contrastando con el ritmo armónico de un acorde por compás presente en “Samba Malató”.

En relación con la armonía utilizada, “Cardo o Ceniza” emplea una progresión más variada, en la que incorpora el acorde de IV grado, además de proponer una armonía con acordes cuatriádicos, tensiones y sustitución tritonal, mostrando una mayor complejidad en comparación a la armonía presentada en “Samba Malató”, donde muestra una progresión de dos acordes, donde sobre el primer grado utiliza un voicing triádico —Re menor— y un acorde dominante sobre el V —La séptima de dominante. En cuanto a los voicings, en ambas canciones predomina el uso de acordes en posiciones con puente, a excepción de la sección de puente en el tema de Chabuca Granda, donde se recurre al uso de acordes con cuerdas al aire, recurso que no está presente en “Samba Malató”.



## Conclusiones

El auge de la guitarra y su participación dentro del marco instrumental preferido para los géneros de la costa peruana vino impulsado por la creciente popularidad que tuvieron el vals criollo y la polca en medio de géneros como la marinera y el tondero a inicios del siglo XX. La inclusión de la guitarra en su formato parte de la referencia de agrupaciones musicales como las estudiantinas, formaciones muy conocidas por aquellos años.

La importancia de la guitarra dentro de estos formatos ha crecido debido a los distintos roles que ha ido adquiriendo con el transcurso del tiempo. Entre las razones principales que permitieron situar a la guitarra dentro de un papel protagónico fue el reemplazar a instrumentos como el piano y el laúd, gracias a su amplia capacidad de ejecutar armonías y melodías en el acompañamiento del repertorio popular, considerando, además, su fácil portabilidad y precio accesible. Su gran relevancia es otorgada cuando pasa de ser un elemento rítmico-armónico a uno encargado de interpretar complejas melodías para las introducciones e interludios instrumentales, con lo que adquiere un papel protagónico.

Es así que, para mediados del siglo XX, la guitarra y el cajón conforman el formato predeterminado en la música criolla. Esta alineación consistía en una guitarra principal que ejecuta elaboradas líneas melódicas y una segunda guitarra que complementa con rasgueos y bordones, acompañadas del cajón para proporcionar una base rítmica. Esta formación luego se podría reducir a un cajón y una única guitarra que incorpore en su ejecución una gran variedad de métodos para acompañar.

Durante el presente trabajo se ha buscado entender el desarrollo estilístico de la guitarra en el landó a través de un análisis morfosintáctico que permita identificar aquellos elementos que, dentro de su ejecución, signifiquen una característica del género. Al ser un género musical relativamente nuevo —con aproximadamente 60 años desde su recreación—, y presto a diversas reinterpretaciones, resulta difícil hablar sobre una consolidación inerte o una tradición. Gracias al estudio realizado se ha logrado reconocer ciertos arquetipos de

ejecución que se han posicionado como las bases del estilo de la guitarra en el landó, haciendo posible hablar de la existencia de un lenguaje más definido dentro de este género.

Dentro de estos hallazgos se reconoce que un arquetipo relacionado a la técnica para ejecutar la guitarra en el landó es el uso de los dedos de la mano derecha para la pulsación de las cuerdas, sin necesitar de una púa o plectro. A su vez, un elemento sustancial en la interpretación de la guitarra dentro del género en mención es el riff o motivo melódico principal, el cual funciona como sello de cada canción. De aquí se reconoce que entre los recursos utilizados el más resaltante es el bordoneo, técnica con la que se construye el motivo principal, además de líneas ornamentales a lo largo de las distintas secciones de cada composición, a las que puede incluirse articulaciones como mordentes y trinos. A su vez, se emplea una amplia gama de texturas tímbricas entre tonos abiertos y muteados, así como una variedad de recursos para desarrollar su interpretación.

La segunda técnica a la que se recurre con frecuencia es el rasgueo con la mano derecha, cuyos patrones guardan relación con la base de géneros como la zamacueca y la marinera, y al que se le puede añadir golpes o chasquidos para enfatizar los contrarritmos. Junto con este recurso, la mano izquierda hace uso posiciones de acordes con puente para facilitar el control sobre la prolongación de las notas.

Respecto al registro que se abarca para la ejecución de la guitarra, se evidencia que la tesitura aproximada parte desde el Mi<sup>3</sup> —sexta cuerda al aire en afinación estándar— hasta Sib<sup>5</sup>, teniendo así una amplitud poco mayor al rango de dos octavas. Cabe mencionar que para la técnica de bordón se recurre, principalmente, al registro grave y medio, teniendo como nota más alta el Sol<sup>4</sup> —tercera cuerda al aire. Por otro lado, se hace uso de un registro más extenso para la ejecución de acordes, los cuales pueden ocupar desde el registro grave de la guitarra hasta el registro medio-agudo, dependiendo del voicing que utilice.

Un dato importante de destacar es que existe una coincidencia entre los temas analizados, puesto que todos se encuentran escritos en tonalidades menores. Si bien no es posible afirmar que ello es algo indispensable dentro del landó, sugiere un rasgo característico a considerar. Con esto, las escalas utilizadas para la composición de las líneas melódicas interpretadas por la guitarra son la escala menor armónica y la escala menor melódica respectivas a la tonalidad de cada composición. Además, se reconoce la posibilidad de adicionar notas de paso cromáticas, entre las que destaca el intervalo de cuarta aumentada, cuya procedencia podría ser la escala de blues, considerando que los guitarristas de aquel entonces ya contaban con conocimientos de armonía y dominio de otros géneros, entre ellos el jazz, de donde pueden haber recibido dicho recurso para incorporarlos en su manera de tocar y aportar con propuestas innovadoras.

Respecto a los parámetros armónicos analizados, se identifica que las introducciones de guitarra —riffs— en el landó giran en torno a una progresión I - V, tomando las notas de sus arpeggios para construir su línea melódica. En cuanto a la base armónica sobre la que se desarrolla el acompañamiento de guitarra para las partes cantadas se evidencia un cambio a través de los años: en los primeros registros fonográficos transcritos en este trabajo —“Samba Malató” y “Toro Mata”—, se observa que la progresión incluye solo dos acordes, los correspondientes a los grados de tónica y dominante, y con un ritmo armónico de un acorde por compás; en contraste, en “Cardo o Ceniza”, la última canción en ser estudiada, se muestra una progresión armónica base con los grados I - IV - V, con un ritmo armónico de tres acordes por compás y siguiendo una clave más definida, lo cual sugiere un patrón rítmico concreto y particular del género landó.

Otro hallazgo relacionado a los acordes ejecutados por la guitarra en el landó es el paso de una armonía triádica hacia una más compleja que pueda incluir tétradas y superestructuras. De manera específica, se reconoce que sobre el grado I se incorpora el uso

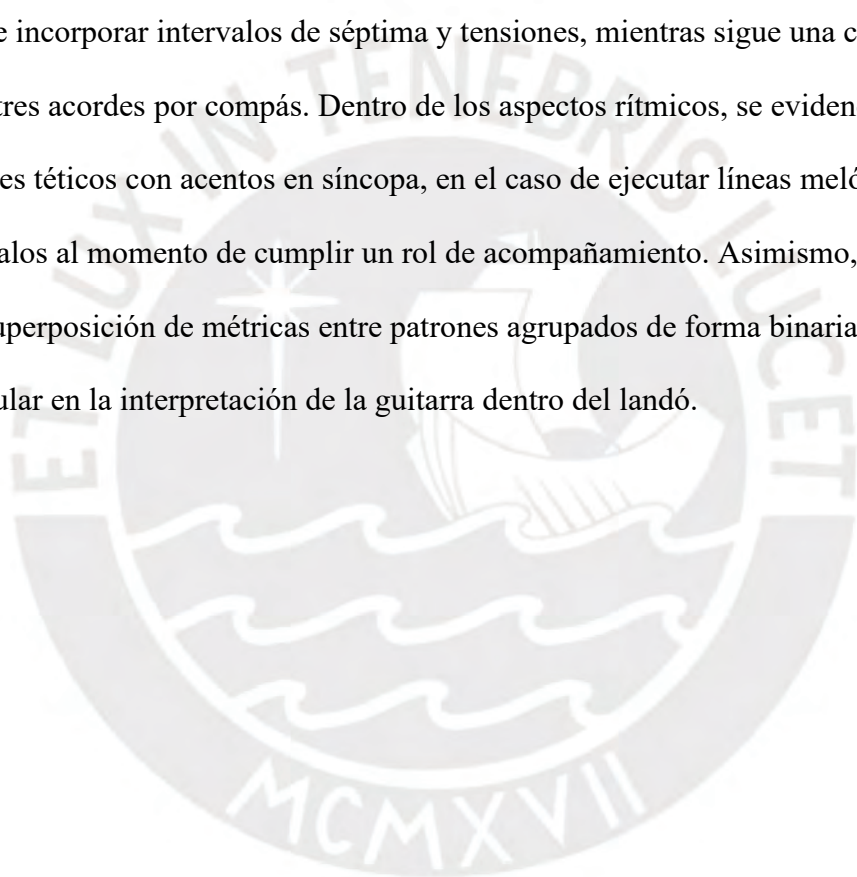
del acorde menor séptima, menor con sexta y tensión de novena mayor, sobre el IV grado se añade el intervalo de séptima menor, y sobre el grado V se emplea la mayor variedad de recursos —además del acorde dominante—, tales como el acorde suspendido, tensiones de novena menor, novena aumentada y trecena bemol. A su vez, se implementa el sustituto tritonal, acorde dominante que reemplaza al del grado V y al que se le puede añadir la tensión de oncenava sostenida, así como la sustitución por función armónica —como cambiar el acorde del grado IV por el VI— y la posibilidad de usar voicings en inversiones.

En cuanto a los parámetros rítmicos en la interpretación de la guitarra dentro del género, se ha identificado que estos pueden resultar ambiguos debido a la posibilidad de entenderse tanto bajo una métrica de 12/8 como en 6/4. Si bien es cierto que puede existir una predominancia en la agrupación de los patrones rítmicos y sus acentos, se reconoce que una particularidad de la participación de la guitarra en el landó es la interacción polirrítmica con los demás elementos del ensamble musical y el uso de una rítmica sesquiáltera mediante el constante cambio de agrupaciones de la subdivisión, teniendo presente la binarización de un pulso cuya partición natural es ternaria o lo contrario. A su vez, dentro de los patrones rítmicos empleados, se distingue el uso de frases téticas y con acentos a contratiempo, aunque para los rasgueos predomina el ritmo acéfalo o sincopado, siendo este último usado principalmente sobre las secciones más contrastantes de la canción, tales como el puente o la fuga.

Con base en lo mencionado, se puede concluir que existe un desarrollo evidente en el estilo de la guitarra dentro del landó a través de los años en los que se delimita este estudio. A pesar de no ser posible hablar aún de una consolidación o tradición, puede comprobarse la instauración de arquetipos en la ejecución de la guitarra y un lenguaje más preciso del landó.

Las características estilístico-musicales que se han logrado identificar como sustanciales son el uso de las técnicas de bordón —empleada tanto para ejecutar líneas

protagónicas en las introducciones e interludios— y rasgueo —en caso de cumplir una función netamente acompañante, principalmente en secciones contrastantes como la fuga o el puente—, ambas ejecutadas con los dedos de la mano derecha, lo que aporta con un timbre más crudo y se mezcla con los tonos abiertos y apagados, generando un amplio abanico de texturas. Los recursos melódicos se mueven dentro de las escalas menor armónica y menor melódica, ornamentándola con notas cromáticas y articulaciones como el mordente y el trino. De la misma manera, el uso de una progresión armónica I - IV - V7 como base, con la posibilidad de incorporar intervalos de séptima y tensiones, mientras sigue una clave y ritmo armónico de tres acordes por compás. Dentro de los aspectos rítmicos, se evidencia tanto el uso de patrones téticos con acentos en síncopa, en el caso de ejecutar líneas melódicas, y patrones acéfalos al momento de cumplir un rol de acompañamiento. Asimismo, la constante variación y superposición de métricas entre patrones agrupados de forma binaria y ternaria resulta particular en la interpretación de la guitarra dentro del landó.



## Referencias bibliográficas

- Apel, W. (1969). *Harvard Dictionary of Music*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Arévalo van Oordt, E. (2020). *El proceso estilístico de la guitarra en el vals criollo en la década de 1950: De instrumento acompañante a protagonista* [Tesis de Licenciatura, PUCP]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP.
- Cámara de Landa, E. (2004). Metodologías de análisis de la música. En E. Casares Rodicio (Ed). *Etnomusicología (403-541)*. ICCMU
- Cintolesi, C. (2013). *Riffs de Rock, un recurso didáctico para la motivación y ejecución musical*. [Tesis de Licenciatura, Universidad Academia de Humanismo Cristiano]. Biblioteca Digital UAHC.
- Diego Giannoni. (29 de octubre de 2012). *Carlos Hayre y Yuri Juárez* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=h7jF6LvU-sA>
- Echecopar, J. (1992). Melodías Virreinales del Siglo XVIII. *Música Peruana para Guitarra*
- Feldman, H. (2005). The Black Pacific: Cuban and Brazilian Echoes in the Afro-Peruvian Revival. *Ethnomusicology*, 49(2), 206-231. <https://www.jstor.org/stable/20174376>
- Feldman, H. (2009) *Ritmos negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana*. Editorial Instituto de Estudios Peruanos.
- Fernandez, R. (2006). *From Afro-Cuban Rhythms to Latin Jazz*. University of California press
- Granda, Ch. (1980). Cardo O Ceniza [Canción]. En *Cada Canción con su Razón*.  
<https://open.spotify.com/track/5tg2g0V2s7vpGob2U18h1h?si=b82371d6818e4548>
- Justo, L. (2012). *Cuadernos de Música Peruana*. (Vol.11). Edición del autor.
- Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Verso.
- Jones, A. (1959). *Studies in African Music*. (Vol. 1). Oxford University Press.

- León, J. (2003). *The Aestheticization of Tradition: Professional Afroperuvian Musicians, Cultural Reclamation, and Artistic Interpretation* [Tesis de Doctorado, University of Texas]. <http://hdl.handle.net/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.220-258). Instituto de Etnomusicología - IDE
- Lizárraga, L. (2022). *La consolidación del uso de las congas y el bongó en el renacimiento de la música afroperuana a mediados del siglo XX* [Tesis de Licenciatura, PUCP]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP.
- Llanos, F. & Wolff, D. (2019). El landó y sus posibilidades en la guitarra: dilucidando un ethos performativo. *Vórtex*, 7(3), 1-26.  
<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/3204>
- Lloréns, J. (1983). *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Instituto de Estudios Peruanos. <http://repositorio.iep.org.pe/handle/IEP/576>
- Lloréns, J. y Chocano, R. (2009). *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*. Instituto Nacional de Cultura.
- López, J. (2013). A mí sí me cumbé: fragmentos de la historia del jazz peruano. *En Jazz en español: Derivas hispanoamericanas*, 385-419. Universidad Veracruzana
- Lorenzo de Reizábal, M. y Lorenzo de Reizábal, A. (2004). *Análisis Musical: Claves para entender e interpretar la música*. Editorial de Música Boileau.  
<https://vdocuments.mx/reizabal-lorenzo-analisis-musical-claves-para-entender-e-interpretar-la.html>
- Morales, H. (2011) *The Afro-Peruvian Percussion Ensemble: From the Cajon to the Drum Set*. Sher Music Co.
- Pascall, R. (2001). *Grove Music Online*. Oxford University Press

- Pérez, R. (1986). *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. Casa de las Américas.
- Perú Negro (1973). Toro Mata [Canción]. En *Sus Raíces*.  
<https://open.spotify.com/track/1RKULgJYDsDczqgRcs378H?si=c6d7c0612872426a>
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., (versión 23.4 en línea). <<https://dle.rae.es>> (18 de junio del 2021)
- 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, PUCP] Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP.
- Rohner, F. (2007). Fuentes para el estudio de la lírica popular limeña: el repertorio de Montes y Manrique. *Lexis*, 31(1 y 2), 331-355.  
<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/1910/1843>
- Rohner, F. (2016). *La Guardia Vieja: el vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares: estrategias de representación y de negociación en la consolidación del vals popular limeño (1885 -1930)*. [Tesis de Doctorado]. Universidad de Rennes 2.
- Romero, R. (1994). Black Music and Identity in Peru: Reconstruction and Revival of Afro-Peruvian Musical Traditions. En G. Behague (Ed.), *Music and Black ethnicity : the Caribbean and South America* (pp. 307-330). University of Miami North-South Center.
- Romero, R. (2001). Modernidad, autenticidad y prácticas culturales en la sierra central del Perú. En G. Cánepa (Ed.) *Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes*. (pp. 31-59). Centro de Etnomusicología Andina PUCP.



- Romero, R. (2015). *Música y poder: aristocracia y revolución en la obra de Chabuca Granda*. En R. Romero (Ed.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 100-129). Instituto de Etnomusicología PUCP.
- Rozas, E. (2007). *Fusión: banda sonora del Perú*. Instituto de Etnomusicología PUCP.  
<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/133746>
- Santa Cruz, C. (1989). *El waltz y el valse criollo*. Edición del autor
- Santa Cruz, N. (1964). Samba Malató [Canción]. En *Cumana*.  
<https://open.spotify.com/track/4aLBOGESj4USn2NJ8WEHCh?si=9137f2a148194428>
- Santa Cruz, O. (2004). *La guitarra en el Perú: Bases para su historia*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Tompkins, W. (1998) Afro-Peruvian Traditions. *The Garland Encyclopedia of World Music*, 2, p. 491-502.
- Tompkins, W. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. UNMSM - Fondo Editorial.
- Vallejos, F. (2012). *Método de Cajón Peruano*. Edigraber.
- Vásquez, R. (1982). *La práctica musical de la población negra en el Perú*. Casa de las Américas.