


LA INFLUENCIA DE LA MÚSICA CUBANA DE ORIGEN ABAKUÁ EN LA MÚSICA AFROPERUANA

Laureano Arturo Rigol Sera

NOTA SOBRE EL AUTOR

Laureano Arturo Rigol Sera 
Pontificia Universidad Católica del Perú.
Correo electrónico: lrigol@pucp.pe

Recibido: 29/03/2024

Aceptado: 17/07/2024

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202401.008>

RESUMEN

El artículo se centra en la exploración de la presencia de elementos afrocubanos, específicamente de origen abakuá, en la música afroperuana, con un enfoque particular en dos producciones discográficas significativas: “Ritmos negros del Perú” (1968) de Nicomedes Santa Cruz y su Conjunto Cumanana, y “Juan de Mata” (1978) del Conjunto Perú Negro. Tras un análisis exhaustivo de la producción musical de grupos vinculados al movimiento afroperuano posteriores a 1968, se destaca el interés en la propuesta artística del Conjunto Perú Negro. Si bien en su primer álbum, *Gran Premio del Festival Hispanoamericano de la Danza y la Canción* (1973), se encuentra una referencia a la temática abakuá en la canción “Canción para ekué”, es en su segunda producción, *Son de los diablos* (1974), donde se identifican más claramente elementos sonoros propios de la cultura abakuá en uno de los temas. A través de este estudio, se busca aportar a la comprensión de la influencia y la interacción entre las tradiciones musicales afrocubanas y afroperuanas. El análisis detallado de las composiciones seleccionadas permite revelar conexiones y similitudes, así como diferencias y evoluciones en la expresión musical de estas dos culturas afrodescendientes. El artículo busca profundizar en la comprensión de cómo estas influencias se entrelazan y se manifiestan en la música afroperuana, enriqueciendo así el conocimiento sobre la diversidad y la complejidad de las expresiones culturales afrodescendientes en América Latina.

Palabras clave: Afroperuano, Afrocubano, Abakuá, Música, Influencia cultural, Ritmos.

A INFLUÊNCIA DA MÚSICA CUBANA DE ORIGEM ABAKUÁ NA MÚSICA AFROPERUANA

RESUMO

O artigo foca na exploração da presença de elementos afrocubanos, especificamente de origem abakuá, na música afro-peruana, com um foco particular em duas produções discográficas significativas: “Ritmos negros del Perú” (1968) de Nicomedes Santa Cruz e seu Conjunto Cumanana, e “Juan de Mata” (1978) do Conjunto Perú Negro. Após uma análise exaustiva da produção musical de grupos ligados ao movimento afro-peruano após 1968, destaca-se o interesse na proposta artística do Conjunto Perú Negro. Embora em seu primeiro álbum, *Gran Premio del Festival Hispanoamericano de la Danza y la Canción* (1973), haja uma referência à temática abakuá na música “Canción para ekué”, é em sua segunda produção, *Son de los diablos* (1974), onde são identificados mais claramente elementos sonoros próprios da cultura abakuá em uma das músicas. Através deste estudo, busca-se contribuir para a compreensão da influência e interação entre as tradições musicais afrocubanas e afro-peruanas. A análise detalhada das composições selecionadas permite revelar conexões e semelhanças, bem como diferenças e evoluções na expressão musical dessas duas culturas afrodescendentes. O artigo busca aprofundar a compreensão de como essas influências se entrelaçam e se manifestam na música afro-peruana, enriquecendo assim o conhecimento sobre a diversidade e complexidade das expressões culturais afrodescendentes na América Latina.

Palavras-chave: Afro-peruano, Afro-cubano, Abakuá, Música, Influência cultural, Ritmos.

THE INFLUENCE OF CUBAN ABAKUÁ MUSIC ON AFRO-PERUVIAN MUSIC

ABSTRACT

The article focuses on exploring the presence of Afro-Cuban elements, specifically of Abakuá origin, in Afro-Peruvian music, with a particular focus on two significant record productions: “Ritmos negros del Perú” (1968) by Nicomedes Santa Cruz and his Conjunto Cumanana, and “Juan de Mata” (1978) by Conjunto Perú Negro. After a thorough analysis of the musical production of groups associated with the Afro-Peruvian movement post-1968, the artistic proposal of Conjunto Perú Negro emerges as particularly interesting. While their first album, *Gran Premio del Festival Hispanoamericano de la Danza y la Canción* (1973), contains a reference to the Abakuá theme in the song “Canción para ekué”, it is in their second production, *Son de los diablos* (1974), where elements specific to Abakuá culture can be more clearly identified in one of the tracks. Through this study, the aim is to contribute to understanding the influence and interaction between Afro-Cuban and Afro-Peruvian musical traditions. The detailed analysis of the selected compositions reveals connections, similarities, as well as differences and evolutions in the musical expression of these two Afro-descendant cultures. The article seeks to deepen the understanding of how these influences intertwine and manifest in Afro-Peruvian music, thereby enriching knowledge about the diversity and complexity of Afro-descendant cultural expressions in Latin America.

Keywords: Afro-Peruvian, Afro-Cuban, Abakuá, Music, Cultural influence, Rhythms.



INTRODUCCIÓN

Desde mi llegada a Perú procedente de Cuba en 1994, el contacto directo con músicos y agrupaciones dedicadas al arte afroperuano me ha permitido reconocer los fuertes nexos existentes en la práctica percusiva de ambos países. A lo largo de mis conversaciones con diversos percusionistas, he podido confirmar el impacto que ha tenido en la música afroperuana tanto los instrumentos de origen afrocubano como determinadas bases rítmicas asociadas a géneros musicales de la isla.

La influencia de la música cubana en la música afroperuana puede entenderse mejor al considerar que, desde los años veinte del siglo pasado, la música popular cubana ganó gran relevancia a nivel global gracias al respaldo de la industria discográfica. Como comenta Eli, “los géneros de Cuba, ‘cargados de tropicalismo’, lograron ser vendidos y difundidos como productos genuinos” (2007, p. 54). El resultado directo del gran número de ventas discográficas fue que agrupaciones y músicos de la isla ganaran popularidad; gracias a ello, en las décadas posteriores llevaron a los principales escenarios, tanto europeos como americanos, instrumentos, ritmos, bailes y un amplio repertorio de canciones, en el que la temática afrocubana ocupó un lugar destacado.

Asimismo, me sorprendió que los percusionistas peruanos mencionaran a un polifacético artista llamado Guillermo Nicasio Simons Regueira, “el Niño”, Nicasio (1900-1971) del cual no había escuchado hablar. Nacido en La Habana, llegó a Perú en la década de 1940 y dejó un legado significativo en la música afroperuana¹. Durante su estancia en Lima, entabló intercambios culturales con músicos y bailarines locales, compartiendo valiosos conocimientos sobre la ejecución de instrumentos como tumbadoras y bongós, además de enseñar canciones y bases rítmicas con intrincadas polirritmias, vinculadas con las prácticas percusivas de las religiones afrocubanas².

De igual manera, dentro del ámbito musical había notado que en el disco *Canto negro* (1968) de Nicomedes Santa Cruz y su conjunto Cumanana, aparecen temas con referencias a ritmos provenientes del folclore afrocubano, los cuales están relacionados específicamente con las culturas yoruba y abakuá³. Esta última cultura, en comparación con otras de origen afrocubano, ha mantenido un marcado hermetismo en relación con su ritual, ritmos, cantos y bailes; incluso puede afirmarse que ha traspasado muy poco las fronteras de la isla. Entonces, ¿a qué obedece el hecho de que Nicomedes Santa Cruz las incluyera en su disco?⁴ Dentro de

- 1 Su paso por el conjunto Estrellas Negras, dirigido por el trompetista Benny Bustillo, lo lleva a emprender una gira artística por Sudamérica, inicialmente como bailarín. El propio Bustillo lo convocó como percusionista para su nuevo proyecto, la orquesta Habana Cubans, con la que llegó a Lima (G. Simons, comunicación personal, 7 de junio, 2020). Su importancia se aprecia en un comentario de Rony Campos, hijo menor de Ronaldo Campos, percusionista, bailarín y director actual de Perú Negro: “Yo crecí en Perú Negro, lo aprendí todo ahí y te puedo decir que el Niño fue de mucha influencia en el aspecto rítmico del grupo” (comunicación personal, 20 de agosto, 2020). De igual forma, tanto Feldman (2009) como otros autores (León, 2015, Rocca *et al.*, 2012; Santa Cruz, 2004; Tompkins, 2011) lo señalan como una figura relevante en cuanto a la influencia afrocubana dentro de la conformación de la música afroperuana.
- 2 Para mayores datos biográficos sobre Guillermo Nicasio Regueira, ver el Blog *Desmemoriados: Historias de la Música Cubana*, de Rosa Marquetti Torres: <https://www.desmemoriados.com/el-nino-regueira-un-conguero-cubano-en-la-historia-del-folklore-afro-peruano/>
- 3 Los temas referidos son los siguientes: tema 1: “Ritmos negros” (toque abakuá); tema 4: “Congo libre” (toque chachalokafun); tema 6: “El café” (toque a Obatalá); y tema 7: “La noche” (toque arará).
- 4 La importancia de Nicomedes Santa Cruz en el movimiento de revitalización de la música afroperuana, del cual fue pionero, ha sido investigada y documentada por varios autores (Tompkins, 2011; Feldman, 2009; Aguirre, 2013) sobre el proceso de reconstrucción del repertorio musical afroperuano, ver Romero (2017).

los varios factores a considerar, la presencia de “El Niño” Nicasio Regueira en la grabación de las percusiones es el factor más importante dentro de esta influencia. A partir de esta producción discográfica, las bases rítmicas abakuá se convirtieron en una fuente inspiradora para otros ritmos afroperuanos, luego de un proceso de adaptación y de algunas modificaciones. Sin embargo, y aunque la gran mayoría de los percusionistas con los que pude conversar reconocieron el importante aporte de “El Niño” Nicasio Regueira en la introducción de la rítmica abakuá en el contexto afroperuano, es importante señalar que el conocimiento sobre esta cultura y sus ritmos aún era escaso⁵.

Después de una revisión acuciosa de la producción musical de grupos relacionados con el movimiento afroperuano posterior al año 1968, me pareció de gran interés la propuesta artística del Conjunto Perú Negro. Si bien en su primer disco, *Gran Premio del Festival Hispanoamericano de la Danza y la Canción* (1973)⁶, hay una referencia a la temática abakuá en la letra del tema “Canción para ekué”, es en su segunda producción, *Son de los diablos* (1974), en la que se pueden identificar con mayor claridad elementos sonoros propios de la cultura abakuá dentro de uno de sus temas. En este artículo buscaré aportar en la búsqueda de elementos afrocubanos, específicamente de procedencia abakuá, en la música afroperuana, específicamente en dos canciones que figuran en los discos de larga duración (LP) antes mencionados y que marcaron diferentes momentos de asimilación de estos elementos: “Ritmos negros del Perú” (1968) de Nicomedes Santa Cruz y su Conjunto Cumanana, y “Juan de Mata” (1978) del Conjunto Perú Negro⁷.

ORÍGENES Y CARACTERÍSTICAS DE LA CULTURA ABAKUÁ

La presencia de esclavos africanos en Cuba es un hecho registrado desde el siglo XVI; sin embargo, es a fines del siglo XIX cuando esta presencia alcanza un número significativamente alto. Esta presencia estuvo integrada por múltiples grupos étnicos, los cuales se identificaron de manera genérica con diferentes denominaciones. Entre dichas denominaciones, destacaron las de arará, congo, gangá, lucumí, mandinga y carabalí. Esta última designaba a los esclavos llegados del territorio comprendido desde la margen este del río Níger, al sur de Nigeria, hasta el viejo Calabar. Al igual que las demás etnias africanas, los carabalíes fundaron en Cuba sus cabildos, que operaron como sociedades de ayuda, socorro mutuo y protección entre los hombres y mujeres de una misma etnia o nación. En ellos, además, se dio continuidad a las prácticas religiosas originarias de África: bailes, música, lenguaje y otras expresiones culturales (Neira⁸, 2011).

- 5 Durante mi formación musical, tuve la oportunidad de recibir clases de dos grandes maestros estrechamente relacionados con la temática abakuá: el musicólogo Lino Neira (1951-2019), pionero en las investigaciones sobre los instrumentos del ensamble propio de esta cultura, y Gregorio “el Goyo” Hernández (1936-2012), cantante, percusionista, bailarín, fundador del Conjunto Folclórico Nacional de Cuba y reconocido miembro de la sociedad abakuá. Desde sus diferentes perspectivas, ambos inculcaron en mí el interés, respeto y la admiración hacia las manifestaciones culturales afrocubanas, lo cual propició que incorpore sus bases rítmicas en mi práctica performativa.
- 6 Editado por la empresa discográfica El Virrey (Virrey-0000920.1) en Lima, Perú.
- 7 El disco *Canto Negro* por Nicomedes Santa Cruz y su Conjunto Cumanana [LP], fue editado en Lima por la empresa discográfica FTA Peru (FLSP-55). El disco *Son de los Diablos* por el Conjunto Perú Negro fue editado por la empresa discográfica Virrey (VIR-933) en Lima, en 1978.
- 8 Lino Neira (1951-2019) fue un percusionista y musicólogo cubano, Doctor en Ciencias sobre Arte. Tanto su tesis, *Caracterización de los instrumentos musicales de las sociedades abakuá*, como otros de sus trabajos relacionados con la percusión cubana, lo convierten en una importante referencia para este artículo.

Por otro lado, las principales referencias relacionadas al culto abakuá datan de 1836. Este se caracterizó por ser “una agrupación religioso-mutualista, masculina⁹, inicialmente solo para hombres negros, luego abierta a mestizos, chinos y hasta blancos; de franca oriundez africana, pero recontextualizada en el Caribe” (Torres, 2018, p. 5).

La primera sociedad secreta, fundada en el pueblo habanero de Regla, recibió el nombre de Efik Buton¹⁰. Esta inicialmente agrupó en sus filas no solo a hombres de un mismo origen étnico, sino también, en muchos casos, a aquellos relacionados laboralmente con actividades propias de la vida portuaria. Esto es una característica que se mantuvo durante la primera mitad del siglo XX. Al respecto, cabe mencionar que la composición y mezcla racial de sus practicantes, muchos de los cuales eran provenientes de los sectores populares de los barrios cercanos al puerto, su condición de sociedad secreta y su compleja organización jerárquica, entre otros elementos, generaron que la sociedad cubana se formara una imagen distorsionada de los miembros de Efik Buton. Tanto esta sociedad como todas las que funcionaron posteriormente en Cuba parecen tomar como modelo a la Sociedad Secreta de Ékpè, fundada en África. Su creación parte de una leyenda¹¹ con muchas versiones. Independientemente de las variaciones, su organización jerárquica se basa en los aspectos en común de esta leyenda.

Asimismo, la destacada investigadora cubana Lidia Cabrera afirma que, aparte de un número ilimitado de iniciados, “cada potencia¹² o grupo se compone de trece a veinticinco “Plazas” o dignidades, individuos que (...) desempeñan los cargos de su gobierno, asumen la jefatura con sus asistentes y ejecutan los ritos” (1975, p. 140). El máximo cargo lo ocupa lyamba, acompañado por Nasakó, Isué, Ekueñón, Embákara y Mokongo, entre otras jerarquías.

Desde su fundación, la sociedad abakuá ha procurado mantener sus inconfundibles rasgos con celosa fidelidad. Uno de ellos es su significativo proceso sincrético, que ha incorporado elementos del catolicismo: Abasí, su dios, es representado con un crucifijo, y en sus templos se utilizan imágenes católicas (Alvarado, 2016). Otros rasgos incluyen el culto a los antepasados y una escritura basada en la elaboración de signos o trazos mágicos, los cuales constituyen, junto a sus celebraciones, una parte fundamental de su actividad ritual. Las celebraciones más importantes reciben el nombre de plantes¹³. Con un carácter ritual y festivo, estos plantes son llevados a cabo por diferentes motivos, entre los que destacan la consagración de un nuevo ekue, la ceremonia de iniciación, la muerte de algún miembro, la exaltación de un practicante distinguido, y la fundación de nuevas agrupaciones, entre otras.

9 “Las mujeres no pueden pertenecer al abakuá. Es verdad que Sikán encontró el Poder y que ella es nuestra Madre, pero el poder pasó a mano de los hombres, y solo los hombres estamos preparados para acercarnos a Ekue” (Cabrera, 1970, p. 218).

10 “Fue el mismo Efik Butón Efí Aroró, el primer juego que nació en Cuba, apadrinado por los Efó, en Regla” (Cabrera, 1970, p. 50).

11 Una de las leyendas cuenta la historia de la princesa Sikán, una mujer de la tribu de Efor, hija de Mokuire y de Isún Bengué, y hermana del rey Awaná Teni Tenitén. Ella vivía cerca del río y cada día iba a buscar agua para los quehaceres y necesidades de su casa. Llevaba una güira grande vacía y la sustituía por una llena. Una mañana, retiró la que había dejado durante la noche y la colocó sobre su cabeza. Al caminar de regreso a casa, sintió algo que se agitaba y generaba un extraño sonido dentro del recipiente: era el pez Tánze, que durante la noche se había introducido en la güira. Al llegar a la aldea, su padre, sabiendo que quien encontrara el “secreto” sería sacrificado, le pidió que no contara a nadie lo acontecido mientras la llevaba al templo del adivino Nasakó. Este lo examinó y comprobó que el pez era el esperado. Sikán quedó prisionera y el pez murió, al no poder permanecer cautivo. Finalmente, Sikán fue sacrificada. Sobre el cuero del pez, Nasakó inició a los Siete Hijos de Ekue, los fundadores (Cabrera, 1970, p. 83-93).

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

13 Los plantes son funciones públicas en las que los concurrentes, sean o no miembros de la sociedad, intervienen cantando, bailando o tocando instrumentos musicales (Quiñones, 2017).

Estos rituales, que suceden en dos escenarios diferentes, por momentos se desarrollan de forma simultánea. Uno de ellos, de carácter sagrado y litúrgico¹⁴, tiene lugar a puerta cerrada, en el interior del fambá¹⁵, donde los principales jerarcas ejecutan un complejo y hermético ritual caracterizado por una exclusiva teatralidad y dramaturgia. El otro corresponde a una ceremonia externa de carácter festivo en la que participan los fieles (obonekues) y sus invitados, incluyendo mujeres y niños.

La aparición del diablito o íreme¹⁶, ente sobrenatural que representa el alma de un antepasado durante la ceremonia, es una parte fundamental del ritual, dado que este comprueba si todo se está realizando correctamente o no. Estos “espíritus” danzantes, provenientes de la tradición africana, bailan al ritmo de la percusión; sus gestos y coreografías son su única forma de expresarse, dado que no pueden comunicarse con palabras. Siendo considerados elementos simbólicos dentro del ritual, representan la esencia misma de la naturaleza, y constituyen hoy un símbolo importante en el folclore cubano.

PRINCIPALES INSTRUMENTOS Y BASES RÍTMICAS ABAKUÁ

Desde el punto de vista instrumental, los abakuá utilizan dos tipos de ensambles percusivos. Para la parte ceremonial y litúrgica, se utilizan tambores que tienen un carácter simbólico. De estos destacan dos: el ekue o ekué¹⁷, tambor que con su peculiar sonido representa la “voz” del misterio abakuá; y el sese, eribó, seseribó o senseribó, tambor que constituye la pieza más venerada del altar y de las procesiones (Neira, 2011).

Para las ceremonias externas y públicas, se utiliza un conjunto instrumental llamado biankomeko, el cual acompaña al cantante, denominado moruá yuansa. Este conjunto está conformado por siete elementos: un tambor mayor (bonkó-enchemiyá); tres tambores menores (nkomos), llamados (de mayor a menor) obí-apá, cuchí-yeremá y biankomé; un cencerro (ekón); dos palos percutientes (itones); y unas sonajas (erikundi). Todos estos instrumentos tienen su propia función y forma de ejecución. Los tres tambores pequeños se sostienen bajo el brazo (tambores axilares) y desarrollan una polirritmia acompañante. Una de las manos ejecuta los principales golpes mientras la otra genera patrones acompañantes de menor volumen sonoro (Neira, 2011).



▲ **Figura 1. Ejemplo de la combinación de alturas resultante de los golpes abiertos en los tres tambores (versión Habana).**

Nota. Elaboración personal.

- 14 Dentro de esta ceremonia solo pueden participar los iniciados; su divulgación a profanos está estrictamente prohibida (Quiñones, 2017).
- 15 El fambá es un cuarto sagrado destinado al secreto.
- 16 Quienes representan a los íremes visten el akanaguán o mokondó (traje rústico tradicional), el itán musón (capuchón con el sombrero), la ekaniká (cencerros en cintura y tobillos), el itón (palo de madera) en una mano, y el ifán (rama vegetal) en la otra. Los tres íremes más importantes son Nkóboro, Eribangandó y Nkanila (Castellanos y Castellanos, 1992).
- 17 Ekue o Ekué: Según Argeliers León, “se ejecuta mediante la fricción de la mano al frotar una varilla que se apoya sobre el parche, actuando el tambor como caja de resonancia”. Produce un sonido bronco (Orovio, 1992, p. 154).

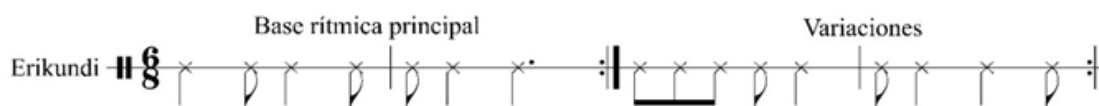
En el tambor bonkó-enchemiyá, se improvisa con ambas manos. Este puede ser ejecutado de pie, colgado del cuello o colocado entre las piernas, si uno está sentado. Por otro lado, el ekón se sostiene con la mano y se golpea con un palo; así, se ejecuta la clave, que es la base rítmica sobre la que se arma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



▲ *Figura 2. Clave abakuá.*

Nota. Elaboración personal.

Generalmente, los itones sirven para golpear el cuerpo del tambor bonkó-enchemiyá y, en otras ocasiones, el piso. Las erikundi, por su parte, se sacuden para generar el sonido. Ambos instrumentos producen una base rítmica sostenida, que presenta algunas variaciones.



▲ *Figura 3. Erikundi (sonajas).*

Nota. Elaboración personal.

El repertorio musical, ejecutado bajo circunstancias y fines diferentes, está integrado por un mismo tipo de música, conformada por los recitativos sacromágicos y cantos de toques o marchas rituales (Neira, 2011). Este repertorio está compuesto por las marchas efí y efó, diferenciadas rítmicamente por su tempo -más lento o más rápido, según sea el caso- o por las letras de sus cantos. Se trata de bases caracterizadas por un mismo tipo de polirritmia acompañante y solos de tambor. Las marchas desarrolladas en la ciudad de La Habana y las desarrolladas en Matanzas adoptaron patrones rítmicos con pequeñas diferencias¹⁸.

Esta tradición cultural-religiosa se mantiene activa en la actualidad, y cuenta con miles de practicantes en la isla. Las huellas de la cultura abakuá pueden ser halladas en géneros musicales emblemáticos como el son. Uno de los máximos referentes de este género, Ignacio Piñeiro¹⁹ (1888 -1969), fue practicante abakuá e incluyó en los arreglos musicales del Sexteto Nacional, agrupación que dirigía, elementos rítmicos y melódicos, así como palabras y expresiones características, propios de esta cultura. También lo hicieron figuras de la talla de Benny Moré, Miguelito Valdés y María Teresa Vera, y agrupaciones como el Sexteto Habanero (Miller, 2000, p. 172-173).

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

19 Ignacio Piñeiro fue un músico cubano, fundador de la orquesta Septeto Nacional. Es considerado uno de los más importantes exponentes del son cubano y sus variantes.

Ekón

Biankomé 1

Cuchí-Yeremá 2

Obí-Apá 3

Erikundi

▲ *Figura 4. Ejemplo de patrón rítmico del abakuá ejecutado en La Habana.*

Nota. Elaboración personal.

Cowbell

Conga Drums 1

Conga Drums 2

Conga Drums 3

Shakers

▲ *Figura 5. Ejemplo de patrón rítmico del abakuá ejecutado en Matanzas.*

Nota. Elaboración personal.

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

Por otro lado, algunos términos abakuá se han mantenido presentes en el lenguaje oral cotidiano de los cubanos. Así encontramos, por ejemplo, palabras como asere²⁰, monina²¹, paripé²², nagüe²³, chévere²⁴, entre muchas otras.

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

LO ABAKUÁ EN PERÚ

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

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

En el caso de Perú, la presencia del percusionista Guillermo “el Niño” Regueira es fundamental, ya que él se encargó de enseñar a sus colegas músicos las bases rítmicas principales, los conceptos sonoros, los cantos y los pasos de baile abakuá. Su participación en el disco de Cumanana *Canto negro* (1968) es una muestra puntual de lo dicho anteriormente. El tema “Ritmos negros del Perú”, que inicia este disco, sirve de acompañamiento a la intervención de Nicomedes Santa Cruz, mientras este declama una de sus populares décimas. En el tema, el Niño participa junto a otros percusionistas, a los que orienta en la correcta ejecución de la

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

21 Se suele usar en Cuba para decir hermano.

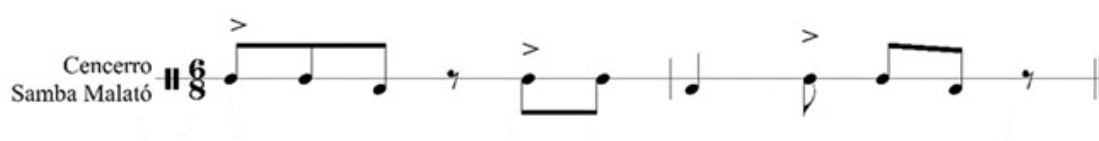
22 Amago es un término que implica pretender hacer algo o mostrar algo que no se hace o no se tiene.

23 Nagüe significa amigo o socio.

24 Bonito, bueno, elegante, gracioso.

rítmica abakuá. Macario Nicasio, hijo del Niño, refiere: “Mi papá les dio los toques, cómo tenía que tocar Ronaldo y mi tío Abelardo. Él toca ahí el bongó y canta un tema abakuá” (comunicación personal, 7 de junio, 2020). El canto al que se refiere está dedicado al tambor sagrado eribó²⁵ y su inmortalidad: “Eribo maka, maka Eribo / Eribo makatereré²⁶, Bario!”²⁷.

La colaboración entre el Niño y Nicomedes, que venía de años antes, puede haber condicionado la aparición de algunos conceptos sonoros vinculados al abakuá en los procesos de construcción rítmica del género landó. En el tema “Samba malató”, incluido en el disco *Cumanana: poemas y canciones* (1964), el cencerro propone un ritmo similar al interpretado por el ekón abakuá. Este tiene un diseño sonoro en el cual los golpes superpuestos sobre un patrón rítmico regular ejecutado por los otros instrumentos del ensamble generan un complejo contrapunto sonoro²⁸.



▲ Figura 6. Cencerro. “Samba malató”.

Nota. Elaboración personal.

El mismo Santa Cruz aborda la presencia del abakuá cuando señala que en el famoso panalivio “A la Molina” aparecen palabras en lengua ñáñiga y menciona que un profundo estudio de la canción “nos podría llevar al hecho de que en el Perú se haya practicado el ñáñiguismo en algún ‘fambá bajo pontino’ o en la misma hacienda La Molina” (Santa Cruz, 2004, p. 61). El músico sugiere, incluso, que la danza del Son de los diablos podría tener relación con los diablitos de la sociedad secreta abakuá. No obstante, es necesario mencionar que estos comentarios se basan solo en suposiciones y no han sido respaldados hasta el día de hoy por investigaciones.

ANÁLISIS DE LOS TEMAS “RITMOS NEGROS DEL PERÚ” Y “JUAN DE MATA”

Tomando en consideración que los instrumentos de percusión que se analizarán pertenecen a la categoría de membranófonos e idiófonos de afinación indeterminada, presentamos la siguiente leyenda con las ubicaciones y símbolos de los principales golpes sonoros, para una mejor comprensión de los mismos:

25 Este tambor, al que se hizo referencia anteriormente, tiene la particularidad de no tocarse durante el ritual.

26 “Makatereré” significa imperecedero.

27 Al ser canciones aprendidas de forma empírica, la letra puede sufrir transformaciones.

28 Esta forma rítmica es conocida musicológicamente como *rítmica en cruz*. El término, usado por primera vez en 1934 por el musicólogo Arthur Morris Jones, constituye la base del ritmo subsahariano.



▲ *Figura 7. Ubicaciones y símbolos de los principales golpes sonoros.*

Nota. Elaboración personal.

En un primer momento, se puede percibir que en las canciones “Ritmos negros del Perú” y “Juan de Mata” el concepto sonoro muestra una influencia de las bases rítmicas representativas de la cultura abakuá, aun cuando el instrumental es otro. Esto se debe a que en Perú no se contaba con el ensamble de tambores propios de esta cultura. Asimismo, el hecho que en el disco de Nicomedes Santa Cruz aparezca intencionalmente declarada la base abakuá le da una especial significación, dado que esto la convierte en la primera experiencia registrada fonográficamente en este país en la que se incluyen elementos propios de esta cultura. Se debe considerar además que entre este tema y “Juan de Mata” existen reconocibles puntos de encuentro, manifestados tanto en la estructura musical, como en la similitud de determinadas bases rítmicas y en el hecho que en la grabación de ambas canciones participaron, con algunas excepciones, los mismos músicos. Los análisis obtenidos de la comparación de las bases rítmicas de ambos temas y su contraste con las originales practicadas en la isla, favorecen las conclusiones de este artículo.

Tanto “Ritmos negros del Perú” como “Juan de Mata” inician con la intervención de instrumentos de percusión que presentan, de forma progresiva, bases rítmicas puntuales y repetitivas. Se debe destacar que “el uso de estructuras rítmicas múltiples es muy normal en la práctica musical africana” (Nketia, 1974, p. 133). Como se puede apreciar en los siguientes esquemas, el formato instrumental incluye bongó, tumbadoras, cajón, cencerro (campana), quijada de burro y guitarra. En ambos casos, el bongó, como instrumento más agudo del ensamble, da inicio a los temas. El siguiente motivo es utilizado en “Ritmos negros del Perú”:



▲ *Figura 8. Bongó en “Ritmos negros del Perú”.*

Nota. Elaboración personal.

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



▲ *Figura 9. Bongó en “Juan de Mata”.*

Nota. Elaboración personal.

La intencionalidad en la acentuación del tiempo fuerte es común en ambos casos; sin embargo, un detalle que salta a la vista es que la estructura rítmica de este tema indica que “El Niño” Regueira, encargado de grabar el bongó en ambos temas, realiza en este una simplificación sonora, desarrollando en este instrumento una combinación del patrón que en la base abakuá tradicional propone el biankomé, tambor agudo del ensamble, con el obí-apá, tambor grave. A continuación, presentamos ambas bases rítmicas:



▲ *Figura 10. Biankomé (Tambor de registro agudo).*

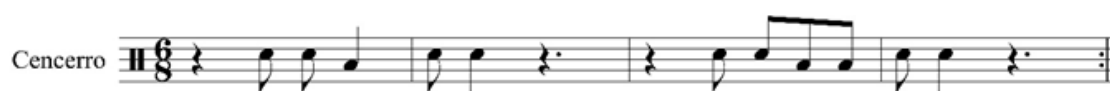
Nota. Elaboración personal.



▲ *Figura 11. Obí-Apá (Tambor de registro grave).*

Nota. Elaboración personal.

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



▲ **Figura 12. Cencerro.**

Nota. Elaboración personal.

A continuación, analizaremos que en “Juan de Mata” aparece un cencerro doble, con un registro tanto agudo como grave. En el ejemplo anterior, los dos registros sonoros del cencerro permiten una función melódica, que hace posible un diálogo con el resto de los instrumentos mientras recrea algunos golpes del ekón. Cabe señalar que, en Cuba, el empleo del ekón jimagua fue muy frecuente en la música abakuá (Torres, 2018). En la segunda parte del tema, el cencerro comienza a ejecutar el patrón de la clave afrocubana. La secuencia de acentos demuestra la relación entre la clave abakuá y este patrón rítmico, relacionado con diversos géneros de la música sagrada africana:



▲ **Figura 13. Cencerro 2.**

Nota. Elaboración personal.

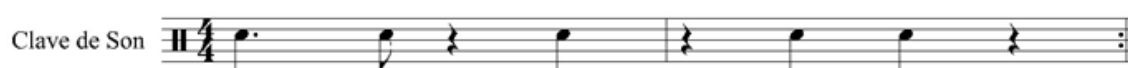
Por otro lado, en el tema “Ritmos negros del Perú” el cencerro propone una variación rítmica del patrón anterior:



▲ **Figura 14. Cencerro.**

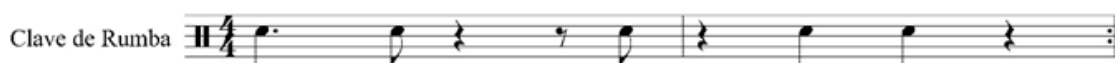
Nota. Elaboración personal.

Cabe recordar que la música de ascendencia africana arma su discurso sonoro esencialmente con base en la repetición de segmentos rítmicos breves. Una de estas pequeñas unidades rítmicas es la *clave*. Caracterizada como una estructura binaria y repetitiva, toda la música tradicional cubana y afrocubana funciona a partir del conocimiento y ejecución de esta. “Las claves encarnan la tiranía rítmica de nuestro canto y dirigen los pasos de nuestros bailarines que siguen las claves tan de cerca como la sombra sigue al cuerpo” (Grenet, 1939). Además, no existe un único patrón de clave, sino una serie de patrones relacionados entre sí, entre los que destacan la clave de *son* y la de *rumba*:



▲ **Figura 15. Clave de son.**

Nota. Elaboración personal.



▲ **Figura 16. Clave de rumba.**

Nota. Elaboración personal.

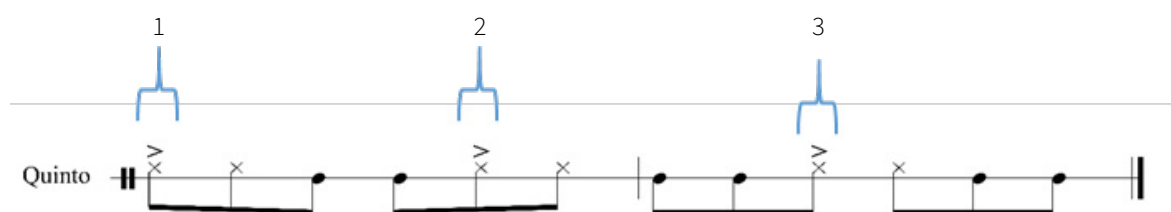
La clave de rumba tiene su análogo ternario en la clave abakuá. Ejecutada por el ekón, presenta un patrón de gran relevancia en la conformación del discurso rítmico propio de esta música.



▲ **Figura 17. Clave abakuá.**

Nota. Elaboración personal.

Tomando aquello en cuenta, podemos notar que una tumbadora aguda (quinto)²⁹ desarrolla la siguiente base en el tema “Ritmos negros del Perú”:

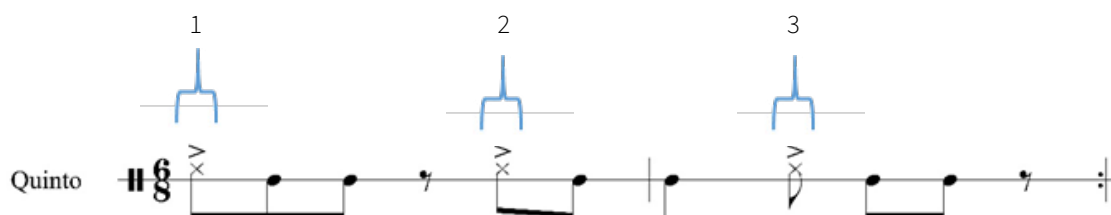


▲ **Figura 18. Quinto en “Ritmos negros del Perú”.**

Nota. Elaboración personal.

El desplazamiento de los acentos en los golpes cerrados del armado rítmico propicia la aparición de un valor irregular, un amplio tresillo que se mueve entre los dos compases, brindándole al discurso sonoro una llamativa tensión rítmica. En “Juan de Mata”, por su parte, el mismo instrumento (quinto) se suma al bongó y cencerro con el siguiente planteamiento rítmico:

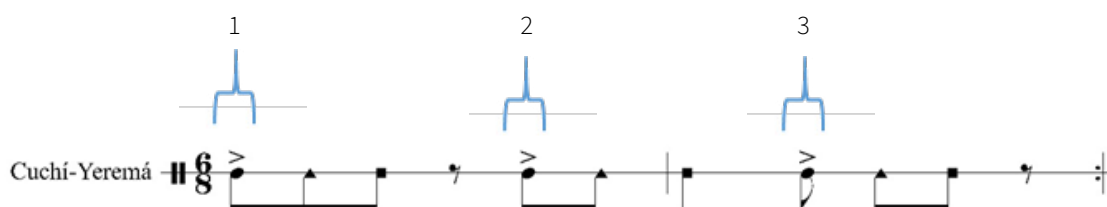
²⁹ A partir de los años 1940 se popularizó el uso del vocablo criollo afrocubano “conga” para designar ese instrumento. De acuerdo con su afinación, las más utilizadas se nombran: Quinto (aguda), Conga, Macho o 3-2 (media), Hembra o Tumba (grave).



▲ **Figura 19. Quinto en “Juan de Mata”.**

Nota. Elaboración personal.

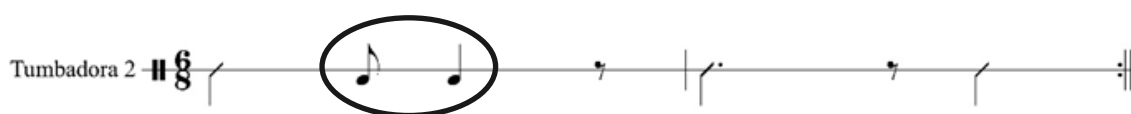
Es evidente la similitud entre estos patrones, no solo por ser ejecutados en el mismo instrumento, sino también porque desarrollan un ritmo peculiar y con pocos puntos de contacto con otras bases sonoras afrocubanas, salvo la desarrollada por el cuchí-yeremá. Este es un tambor de afinación media dentro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



▲ **Figura 20. Cuchí-Yeremá (Tambor de registro medio).**

Nota. Elaboración personal.

En “Ritmos negros del Perú” aparece una segunda tumbadora que alterna sus improvisaciones con el siguiente ritmo:



▲ **Figura 21. Tumbadora 2.**

Nota. Elaboración personal.

En el ensamble abakuá esta función de improvisación la cumple el bonkó-enchemiyá, con la particularidad que la misma base, tomando en consideración la clave, es tocada de forma invertida³⁰:

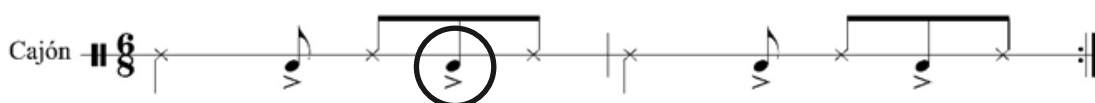
30 Es común que las bases de estos ritmos presenten algunas diferencias, dado que son aprendidas de forma empírica. Al momento de esta grabación, “El Niño” Regueira llevaba más de 20 años en el Perú y no contaba con los instrumentos habituales, debiendo adaptar la rítmica al instrumental del que disponía. Por otro lado, debía enseñarle los patrones a percusionistas que no estaban familiarizados con los mismos.



▲ **Figura 22. Bonkó-Enchemiyá (Tambor mayor).**

Nota. Elaboración personal.

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



▲ **Figura 23. Cajón.**

Nota. Elaboración personal.

La función rítmica encargada al cajón, además de su protagonismo como solista, es la de generar con sus golpes graves una figura sincopada que sirve de sostén al resto del tejido rítmico, función que en el ensamble abakuá le corresponde al tambor obí-apá, comentada al inicio de este análisis.

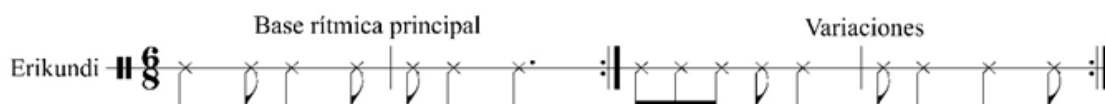
Por otro lado, la aparición en “Juan de Mata” de la quijada de burro aporta al ensamble un sonido característico de la cultura afroperuana. Este desarrolla un patrón principal basado en la alternancia de dos sonidos: la vibración de la dentadura mediante golpes, y los rasgueos producidos en la misma con una baqueta pequeña de madera. A diferencia del resto de instrumentos, que tienen bases reiterativas, la quijada propone pequeñas variaciones rítmicas a lo largo de su intervención:



▲ **Figura 24. Quijada.**

Nota. Elaboración personal.

En el instrumental abakuá, esta función le corresponde a las erikundi, sonajeros tejidos que producen su sonido al ser sacudidos:



▲ **Figura 25. Erikundi (sonajas).**

Nota. Elaboración personal.

Desde el punto de vista morfológico, la quijada y las erikundi difieren, pero el efecto tímbrico que producen, basado en la vibración (en un caso de dientes y en el otro de semillas), es similar. En los ejemplos anteriores se evidencia la similitud entre las figuras rítmicas que se ejecutan en ambos instrumentos.

En el caso de “Ritmos negros del Perú”, el planteamiento rítmico de la quijada es simple y reiterativo:



▲ *Figura 26. Quijada.*

Nota. Elaboración personal.

Finalmente, tanto el ensamble utilizado en “Juan de Mata” como en “Ritmos negros del Perú” prescinden de un instrumento con las características propias de los itones. Tomando en cuenta que la base rítmica de estos es semejante a la utilizada por las erikundi, sin embargo, se sugiere que la quijada, con sus particularidades sonoras, asume ambas funciones.

Unos compases más tarde en “Juan de Mata” se incorpora la voz, con frases cortas al estilo del guapeo criollo, y la guitarra, que, con una línea rítmico-melódica simple, sirve de complemento sonoro para el desarrollo de las improvisaciones de cajón y tumbadora (quinto).

INTERPRETACIÓN Y AGÓGICA

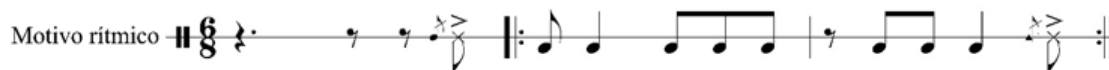
El concepto interpretativo de estas improvisaciones está condicionado por el hecho que tanto “Ritmos negros del Perú” como “Juan de Mata” tienen un marcado carácter bailable, al igual que las marchas abakuá. Esto condiciona al solista a establecer una interacción cercana con el bailarín, en la cual los movimientos de este último se convierten en generadores de nuevas ideas rítmicas, y viceversa.

Independientemente de la libertad interpretativa que gozan los músicos en sus solos, existen determinados motivos y frases que en el abakuá son asumidos por el bonkó-enchemiyá y que en estos temas son ejecutados por el cajón, la tumbadora y más adelante el bongó, con similares criterios de construcción sonora.

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

SECCIÓN DE SOLOS INSTRUMENTALES

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



▲ *Figura 27. Motivo rítmico.*

Nota. Elaboración personal.

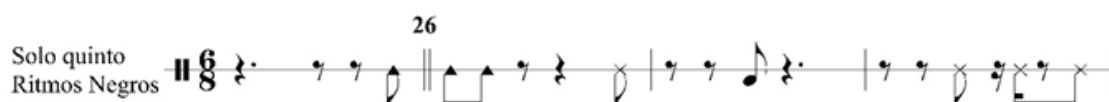
Cabe indicar que el mismo concepto rítmico es utilizado recurrentemente por el ekón, que hace uso del mismo en combinación con el ritmo de la clave:



▲ *Figura 28. Variación ekón (cencerro).*

Nota. Elaboración personal.

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



▲ *Figura 29. Solo del quinto “Ritmos negros del Perú”.*

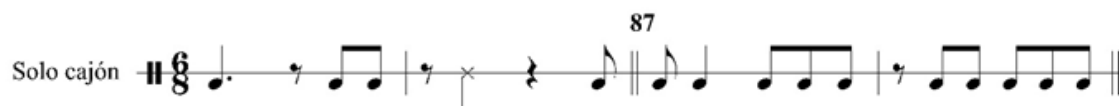
Nota. Elaboración personal.

En “Juan de Mata”, por otro lado, el mismo motivo aparece de manera reiterada en los discursos de improvisación de los diferentes instrumentos. Por ejemplo:



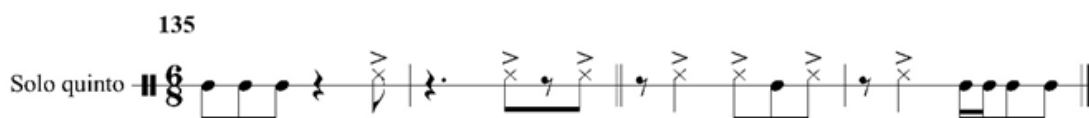
▲ *Figura 30. Solo cajón.*

Nota. Elaboración personal.



▲ *Figura 31. Solo cajón.*

Nota. Elaboración personal.



▲ *Figura 32. Solo cajón.*

Nota. Elaboración personal.

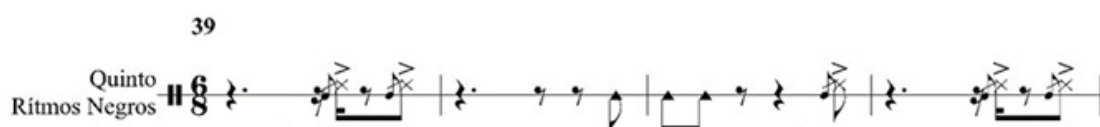
La constante combinación de complejos motivos sincopados y golpes que enfatizan tanto el tiempo como la subdivisión rítmica, es otra de las características presentes en el concepto sonoro de la improvisación abakuá. El “Niño” Nicasio propone lo siguiente en “Juan de Mata”:



▲ *Figura 33. Solo quinto.*

Nota. Elaboración personal.

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



▲ *Figura 34. Solo quinto.*

Nota. Elaboración personal.

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



▲ **Figura 35. Cajón Juan de Mata.**

Nota. Elaboración personal.

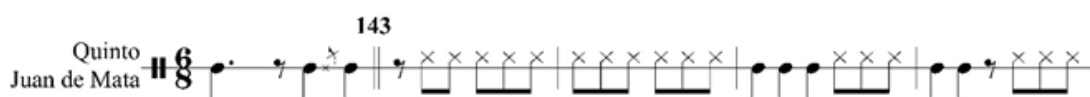
El quinto, ejecutado en este tema por Macario Nicasio, utiliza virtuosas síncopas:



▲ **Figura 36. Quinto Juan de Mata.**

Nota. Elaboración personal.

Esto lo contrasta con golpes continuos que estabilizan el tiempo:



▲ **Figura 37. Quinto Juan de Mata.**

Nota. Elaboración personal.

En una segunda parte, este tema plantea una aceleración del *tempo* musical en la cual cambia el armado rítmico, estableciéndose una típica base de festejo que justifica la aparición de un largo diálogo entre el cajón, la tumbadora (quinto) y el bongó. Aquí, los instrumentos solistas recurren a algunas ideas musicales planteadas en sus intervenciones anteriores, combinando frases rítmicamente estables con otras en donde las figuras sincopadas cobran protagonismo. Los compases finales de “Ritmos negros del Perú” también presentan un ritmo de festejo, siendo el cajón, con un pequeño solo, el que marca el final del tema.

En resumen, este análisis musical demuestra la marcada influencia de los ritmos y conceptos tímbricos de la cultura abakuá en la música afroperuana. El gran mérito de los percusionistas peruanos, dentro de los que destacan Ronaldo Campos (1927-2001), “Caitro” Soto (1934-2004), “Lalo” Izquierdo (1950-2022), Julio “Chocolate” Algendones (1934-2004), Eusebio “Pititi” Sirio (1937-2006) y Macario Nicasio (1949), fue tomar estos colores sonoros e intrincadas polirritmias como punto de partida para desarrollar una amplia gama de patrones y combinaciones sorprendentes que han elevado la percusión afroperuana a un estatus mundialmente reconocido. Percusionistas de una generación posterior, como los hermanos Marcos y Rony Campos, Juan Medrano “Cotito”, “Juanchi” Vásquez, Leonardo “Gigio” Parodi y Marcos Mosquera, entre otros, han continuado esta tradición, contribuyendo desde sus propias innovaciones al desarrollo de la percusión afroperuana, reafirmando con ello que la música sirve de puente entre diferentes culturas, y enriqueciendo nuestra comprensión musical al destacar la importancia del intercambio cultural en el ámbito musical global.



REFERENCIAS

- Aguirre, C. (2013). Nicomedes Santa Cruz: la formación de un intelectual público afroperuano. *Histórica*, 37(2), 137-168. <https://doi.org/10.18800/historica.201302.004>
- Alvarado, J. (2016). *La huella africana en Cuba*. Rhodes Printing, Corp.
- Bianchi, C. (2003). Chano Pozo, ¿quién eres tú? *La Jiribilla. Revista Digital de Cultura Cubana*, 135.
- Cabrera, L. (1970). *La sociedad secreta abakuá narrada por viejos adeptos*. Editorial C.R.
- Cabrera, L. (1975). *Anaforuana: ritual y símbolos de la iniciación en la sociedad secreta Abakuá*. Ediciones R.
- Castellanos, J. y Castellanos, I. (1992). *Cultura afrocubana. Las religiones y las lenguas* (Vol.3). Ediciones Universal.
- Eli, V. (2007). Influencias musicales africanas: su impacto en la música popular del Caribe. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 16, 43-58. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61146>
- Feldman, H. (2009). *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Instituto de Etnomusicología PUCP / IEP Ediciones.
- Grenet, E. (1939). *Música popular cubana: 80 composiciones revisadas y corregidas, con un ensayo sobre la evolución musical en Cuba*. Carasa y Cia.
- León, J. (2015). El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte. En R. Romero (Ed.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 220-256). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Miller I. (2000). A Secret Society Goes Public: The Relationship Between Abakuá and Cuban Popular Culture. *African Studies Review*, 43(1), 161-188. <https://doi.org/10.2307/524726>
- Morel, G. (2011). Transnacionalismo y lugar de poder: el cuerpo como sede de la identidad. En R. Torres (Ed.), *La sociedad abakuá: los hijos de Ekpé* (pp. 85-90). Ciencias Sociales.
- Neira, L. (2011). La percusión abakuá, paradigma de una cultura religiosa afroamericana. En R. Torres (Ed.), *La sociedad abakuá: los hijos de Ekpé* (pp. 41-60). Ciencias Sociales.
- Nketia, J. H. (1974). *The music of Africa*. W. W. Norton and Company, Inc.
- Orovio, H. (1992). *Diccionario de la música cubana*. (2.ª ed.). Editorial Letras Cubanas.
- Quiñones, S. (2017). *Afrodescendencias*. Ediciones Aurelia.
- Rocca Torres, L., Figueroa, E., & Arteaga, S. (2012). *Instrumentos musicales de la diáspora africana y museología*. Museo Afroperuano.

Romero, R. (2017). Música Negra e Identidad en el Perú: Reconstrucción y resurgimiento de las tradiciones musicales afroperuanas. En R. Romero (Ed.), *Todas las músicas: diversidad sonora y cultural en el Perú* (pp. 215-238). Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Santa Cruz, R. (2004). *El cajón afroperuano*. Cocodrilo Verde Ediciones.

Tompkins, W. D. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. CEMDUC—PUCP.

Torres, R. (2018). *Abakuá: (de)codificación de un símbolo*. (2.ª ed.). Aurelia Ediciones.





Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.

© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.
ISSN: 2955-8697*

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

