

Currulao, Bomba, Festejo, Landó, Saya y Tumba carnaval: prácticas musicales, identidades y producción de sentido afroandinas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular

Fernando Elías Llanos
Escola de Música e Artes Cênicas - Universidade Federal de Goiás
fernandollanos@ufg.br

Resumen: A partir del concepto de afroandino de Olinda Celestino, el texto busca analizar comparativamente aspectos formales y organológicos de seis ritmos de Perú, Ecuador, Colombia, Bolivia y Chile, centrando los enfoques y ejemplos en las características de sus prácticas musicales y performances como *locus* de construcción de narrativas identitarias, resultantes de una convivencia histórica entre afrodescendientes e indígenas en condiciones de subalternidad que remontan de la época colonial hasta nuestros días.

Palabras clave. Música afroandina, Música popular afrolatinoamericana, Cultura afrodescendiente, Región andina.

Título. Currulao, Bomba, Festejo, Landó, Saya e Tumba carnaval: Ritmos afroandinos

Resumo: Com base no conceito de afro-andino de Olinda Celestino, o texto busca analisar comparativamente aspectos formais e organológicos de seis ritmos do Peru, Equador, Colômbia, Bolívia e Chile, focando as abordagens e exemplos nas características de suas práticas musicais e performances como *locus* de construção de narrativas identitárias, resultantes de uma convivência histórica entre afrodescendentes e indígenas em condições de subalternidade desde os tempos coloniais até os dias atuais.

Palavras-chave. Música afro-andina, Música popular afro-latino-americana, Cultura afrodescendente, Região andina.

Title. Currulao, Bomba, Festejo, Landó, Saya and Tumba carnaval: Afro-Andean rhythms

Abstract: Based on Olinda Celestino's concept of Afro-Andean, the text seeks to comparatively analyze formal and organological aspects of six rhythms from Peru, Ecuador, Colombia, Bolivia and Chile, focusing the approaches and examples on the characteristics of their musical practices and performances as a *locus* of construction of identity narratives, resulting from a historical coexistence between Afro-descendants and indigenous people in conditions of subalternity from colonial times to the present day.

Keywords. Afro-Andean music, Afro-Latin American popular music, Afro-descendant culture, Andean region

Introducción

El presente análisis comparativo de seis ritmos afroandinos es resultado de la ampliación de trabajos teórico-artísticos apoyados en investigaciones previas sobre la música de la costa peruana (LLANOS; 2019), en particular la relación entre aspectos musicales y procesos identitarios de los llamados ritmos afroperuanos. Fue así que, buscando críticas decoloniales a las tesis sobre el Atlántico Negro (GILROY, 2001) se llegó al trabajo de la peruana Celestina Olindo (2004) sobre los afroandinos, denominación que refuerza la dialéctica subalterna entre las poblaciones indígenas y afrodescendientes en el proceso de construcción de los ideales del Estado-nación, centrándose en las particularidades históricas de los intercambios y simbiosis de dos culturas en permanente convivencia hasta el día de hoy.

El objetivo central del artículo es constituir una discusión inicial¹ sobre las formas de producción de sentido afroandinas desde sus propias prácticas musicales (fenómeno sonoro), es decir, sus matices performáticas (melodía, armonía, organología de instrumentos, padrones rítmicos entre otras variables) y sus peculiaridades sociales, poéticas e políticas. Para ello ensayamos una visión panorámica de los siguientes estilos: el Currulao (de Colombia), la Bomba (de la provincia de Chota, en Ecuador), el Festejo y el Landó (del Perú), la Saya (de Bolivia) y el Tumba carnaval (de Chile).

Consideraciones sobre la geografía de los ritmos afroandinos analizados

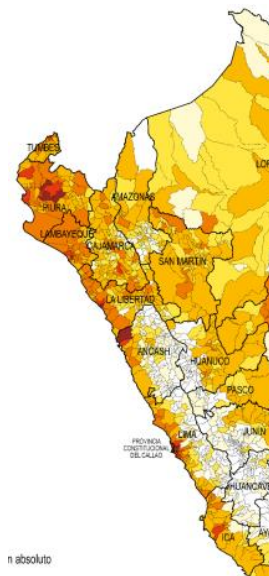
El *locus* de las diversas manifestaciones expresivas que denominaremos afroandinas se ubica en los países² por donde se extiende la Cordillera de los Andes, la misma que presenta biomas muy diversos que van desde regiones subtropicales entre 900 y 2000 metros sobre el nivel del mar hasta regiones altiplánicas por encima de los 4000 metros sobre el nivel del mar. Esta geografía fue cuna de una alta cultura prehispánica (el Imperio Inka), una antigua división geopolítica (el Tawantinsuyu) y aún abriga una lengua vigente y practicada en varias regiones (el Quechua). Asimismo, también debemos considerar que históricamente diversas culturas asentadas a lo largo de los Andes han desarrollado, cada una, sus propias particularidades y cosmovisiones (ROSTWOROWSKI, 2004, p. 32) que sirvieron de base

¹ Incipiente, de hecho, pero no por ello menos necesario, teniendo en cuenta los escasos análisis comparativos sobre el tema.

² Argentina comparte con Chile la frontera natural que la Cordillera de los Andes ofrece a ambos, pero en esta ocasión no fue considerada en nuestros análisis.

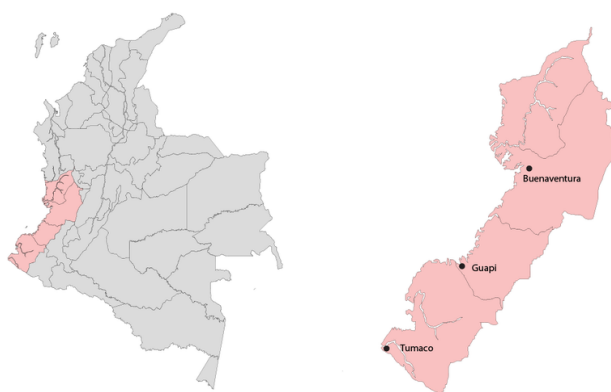
para convivir (y todas las operaciones que ello implica) con otras alteridades en diferentes jerarquías de clase: la afrodescendiente y la “blanca”³. Si ensayamos una cartografía de los espacios que abrigaron cada uno de los ritmos aquí analizados, podemos establecer las siguientes coordenadas:

Figura 1 – Detalle del mapa de Perú: regiones de mayor población afrodescendiente (Lima, Ica, La Libertad y Piura), locus del Festejo y el Landó.



Fuente: Instituto Nacional de Estadística e Informática de Perú (2017) – www.censo2017.inei.gob.pe

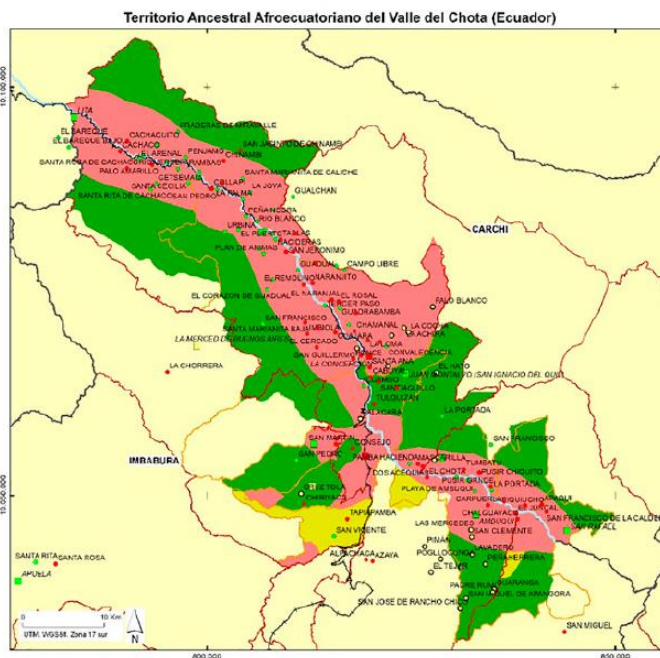
Figura 2 – Colombia y ciudades del Pacífico Sur (Buenaventura, Guapi, Tumaco), locus del Currulao.



³ Por “blancos” entendemos no sólo a los referentes culturales ibéricos sino también a quienes los sucedieron políticamente y se autodenominaron “criollos”, término que tiene otro significado en los países de habla hispana y alude a las sociedades herederas de los proyectos caudillistas, que reclamaron la independencia de la colonia española (MÉNDEZ, 2000, p. 32).

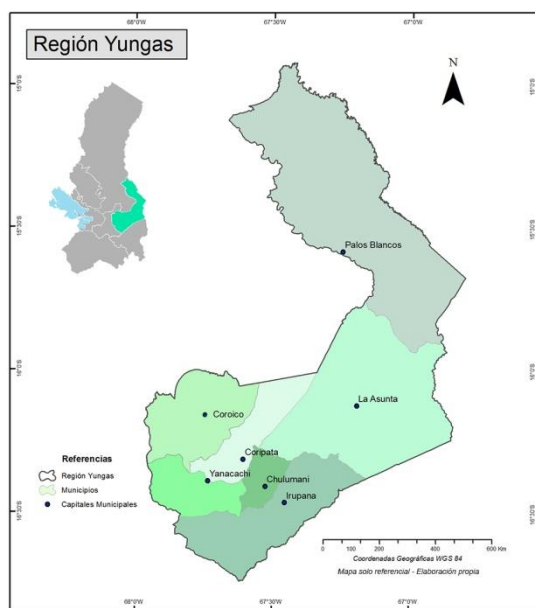
Fuente: Wikimedia Commons – Ejes Musicales de Colombia (2013) – www.es.wikipedia.org/wiki/Ejes_musicales_de_Colombia

Figura 3 – Detalle del Ecuador y la ribera del río Chota-Mira, hoya del Chota, locus de la Bomba.



Fuente: Coordinadora Nacional de Mujeres Negras CONAMUNE, Friedrich-Ebert-Stiftung Ecuador (2021) - www.fes.de/bibliothek/

Figura 4 – Detalle del mapa de La Paz (capital de Bolivia) y las poblaciones de la región Yungas (Corico, Coripata, Yanacachi, Chulumani, Irupana, La Asunta y Palos Blancos), locus de la Saya.



Fuente: Sistema de Información Municipal Regionalizado del Departamento de La Paz – SIMRED (2022) – www.autonomias.lapaz.gob.bo/simred

Figura 5 – Detalle del mapa del Valle de Azapa (en el extremo norte de Chile), locus de la Tumba Carnaval

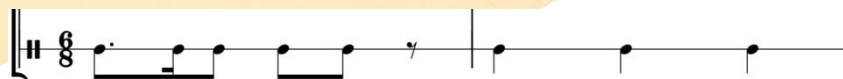


Fuente: Región de Arica y Parinacota en Google Maps (2023) – www.google.com.br/maps

Estas breves consideraciones resultan necesarias para localizar y pensar los caminos que cada ritmo musical ha tomado en cada uno de estos países, que han forjado afroandinidades de matices específicos, caso por caso, y que difieren sustancialmente de los caminos de otras afrodescendencias musicales en América Latina, como la brasileña y la cubana, por ejemplo.

Seis ritmos afroandinos: formas musicales y características organológicas

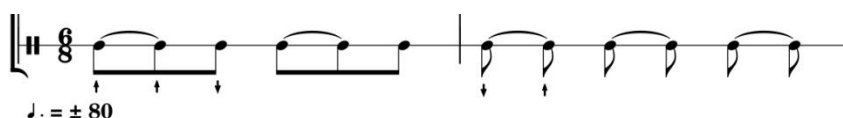
Diversos aspectos que circundan la performance de los seis ritmos que iremos analizar en las siguientes líneas fueron deliberadamente dejados de lado, en aras de centralizar el esfuerzo metodológico en la producción sonora. Uno de ellos es sin duda la riqueza coreográfica de todos ellos, así como los detalles relativos al uso de indumentarias y los periodos cronológicos en que cada manifestación expresiva se desarrolla comúnmente. En la medida de lo posible, se hará mención específica a estos aspectos conforme su grado de dependencia e interacción para cada ritmo. Por otro lado, mucho de lo que aquí se informa puede haber cambiado: por un lado, es posible que algunos recursos naturales no estén más disponibles; por otro, conociendo la dinámica y capilaridad de las prácticas musicales, por



Fuente: el propio autor

El guasá (que tiene la misma lógica que las maracas) está hecho de guadua (tipo de bambú) y se le rellena de puntillas de palma de chonta (espinas del tronco del árbol) y semillas secas de achira. El instrumento suele estar en manos de las cantadoras o chureadores y sigue más o menos los siguientes patrones:

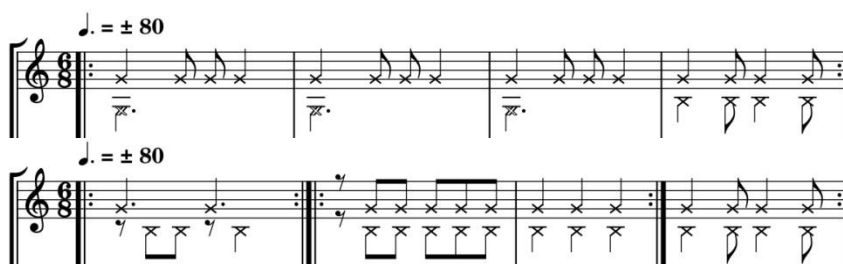
Figura 8 – Bases del guasá (ternarias y binarias)



Fuente: el propio autor

En cuanto al bombo, tanto el “macho” (golpeador) como la “hembra” (arrullador) comparten alguno de los materiales del cununo y añaden otros: la parte superior es de piel de venado adulto, mientras que la inferior es de piel de tatabro (una especie de cerdo). El cuerpo del bombo se fabrica con tronco de cedro o chimbuza (madera de balsa), mientras que los aros utilizan madera de Jagua (genipa). Para el amarre también se utiliza bejuco.

Figura 9 – Bases del bombo (sup.: golpeador; inf.: arrullador). Las notas con plica arriba son golpe con baqueta sobre la madera



Fuente: el propio autor.

En el caso de las voces, la intervención del solista (glosador o glosadora) recibe el nombre de churreo, que es armonizado por los cantores (en este caso, cantadoras o chureadores). La dinámica oscila, comúnmente, entre churreo y resposta, y para cada resposta final hay un tiempo de improvisación instrumental entre el bombo y el cununo.

Puede haber varios churreos (con sus respectivas respuestas), dejando para la parte final una frase que marca el jondeo, que es cuando la glosadora (o glosador) improvisa frases cortas y los respondedores se quedan cantando la frase principal del estribillo (como en un ostinato) (EXPEDICIÓN MARIMBA, 2017). El jondeo también contagia en dinámicas y variaciones a la parte instrumental, que aprovecha la intensidad de la interpretación para improvisar y variar simultáneamente con las voces, de modo que las figuras musicales básicas del Currulao dan paso a una textura mucho más compleja, que abandona por completo el aspecto funcional de mantener el ritmo o sostener la armonía básica.

Figura 10 – Ejemplo de ensamble de instrumentos del Currulao (Grupo Socavon de Timbiqui)



Fuente: Fotograma extraído de <https://youtu.be/yjV1tFsNilg>

Landó y Festejo (Perú)

El Landó y el Festejo son dos prácticas musicales asociadas a la población afroandina peruana, no necesariamente folklóricas en el sentido que la palabra tenía a finales del siglo XIX y principios del XX. Su aparición está fuertemente ligada a contextos políticos locales e internacionales⁸, y a un interés de la industria discográfica de mediados del siglo pasado por explorar la idea de una “práctica musical ancestral”. Todo ello encontró espacio en las concepciones estéticas y políticas de Nicomedes y Victoria Santa Cruz, dos hermanos que trabajaron a favor de la reivindicación de los afrodescendientes en el Perú a través de lenguajes artísticos, literarios y escénicos (VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, 1982; TOMPKINS, 2011).

⁸ En el Perú operaba una visión romántico-nacionalista de la cultura popular; y en escala internacional pensemos en los impactos de las reivindicaciones de la población civil afroestadunidense, así como la ola emancipatoria de las ex-colonias en el continente africano.

Por regla general, ambos ritmos utilizan la misma formación instrumental: percusión, voces e instrumentos de acompañamiento. A lo largo de las décadas, tanto el Landó como el Festejo han cambiado en sus aspectos performativos y poéticos. Ambos han adoptado el género canción como estructura principal (estrofas y estribillo), dando protagonismo a la voz solista, con participación ocasional de otras voces (coro femenino o mixto que responde al solista). A este aspecto se añade el acompañamiento melódico y armónico de la guitarra (comúnmente utilizada en duplas, como en el bolero: una guitarra encargada de los bordones y acordes, y la otra de los trinos en la región aguda del mástil - a partir del quinto traste).

Figura 11 – Bases del Festejo (de arriba a abajo: primera guitarra, segunda guitarra, cajón, quijada; negra con puntillo a 120 bpm)



Fuente: el propio autor

Figura 12 – Bases del Landó (de arriba a abajo: palmas, primera guitarra, segunda guitarra, bongó, campana; negra con puntillo 80 bpm)



Fuente: el propio autor.

A diferencia del Festejo más moderno, el Festejo tradicional consiste en una melodía de frases cortas en un tempo moderado (negra con puntillo 120 bpm), normalmente interrumpidas por una pausa o el canto de una nota larga. La dinámica de preguntas y respuestas se acentúa cuando, al final, el coro y el solista interpretan una fuga, que consiste en el intercambio de fragmentos melódicos de forma antifonal. En las fiestas actuales, el tempo es el mismo o más rápido y está muy influenciado por la formación instrumental de los ritmos transnacionales presentes en la salsa (metales, congas, tambores, teclados, etc.).

Más íntimo, el Landó, en general, es un ritmo lento con un estilo rubato (flotante, desigual) que se presenta en forma de voz solista, coro, guitarras y cajón (y eventualmente con otras percusiones, por ejemplo claves, bongos, campana). La versión tradicional tiene estrofas con versos cortos (no necesariamente historias), y una estructura antifonal (pregunta y respuesta). Las versiones modernas, en cambio, son canciones que contienen una narración (como género canción), a veces poética, y gozan de largos pasajes instrumentales.

Mención especial merece el conjunto de idiófonos que se ha convertido en emblemático de la música afroperuana: el trío formado por el cajón, la cajita y la quijada. El primero, el más transnacional de los instrumentos peruanos, es un paralelepípedo de madera cerrado excepto por un agujero en el panel posterior, fabricado con una gran variedad de materiales (que van desde la madera contrachapada, pasando por la carrapeta, la cedrorana, la madera de cedro hasta la caoba, por nombrar algunos). La cajita (también llamada cajita rítmica) es literalmente una “cajita” de base estrecha y boca más larga, que se toca con una especie de baqueta pequeña (tipo de palo) y tiene una tapa que junto con la baqueta crea su timbre característico. Por último, la quijada se toca también con una baqueta de hueso o madera (aunque ésta acaba desgastándose con el tiempo) y procede de la mandíbula inferior de un equino que, tras su preparación (secado y aflojamiento de los dientes), proporciona un timbre muy peculiar debido al tipo de material (hueso) y al sonido resultado de la vibración de los dientes sobre el instrumento. Tras el trabajo de los hermanos Santa Cruz, se decidió hacer de este trío de idiófonos una verdadera sección rítmica arquetípica para el Landó y el Festejo (FELDMAN, 2009; LLANOS, 2019).

Figura 13 – Bases del ensamble percusivo (de arriba a abajo: cajón, cajita, quijada; negra con puntillo 120bpm)



Fuente: el propio autor.

Figura 14 – Ensamble de cajita, quijada y cajón (Der. a izq.: Gabriel Alegría, Freddy "Huevito" Lobatón y Javier Barrera)



Fuente: Fotograma extraído de <https://youtu.be/IQwc40WvykM>

Saya (Bolivia)

La Saya es también un conjunto muy peculiar cuya potencia reside en una sección rítmica percusiva que varía de tamaño: de mayor a menor tenemos el Asentador, el Sobre Tambor, el Cambiador y el Ganyingo. A estas percusiones se suman la Cuancha, el cascavél y el conjunto de voces. La interpretación de las Sayas la inicia un solista y la secunda un coro. Todo comienzo de una Saya tiene el siguiente verso de rigor: “Isidoro Belzu, bandera ganó / Ganó la bandera del altar mayor”, para dar comienzo inmediatamente a algún tema en particular. Otra peculiaridad de la Saya es que carece de instrumento melódico o armónico y su contexto performativo es social y colectivo (BALLIVIAN, 2012): se desarrolla en un grupo de personas caminando, bailando (aspecto en el que tampoco entraré aquí), cantando y tocando las percusiones durante largo tiempo.

Existe un orden específico para introducir cada textura rítmica de la sección de percusión en la Saya (comúnmente llamadas cajas): el Asentador es el primero en tocar (y

nunca hay más de un asentador por cada conjunto) y lo hace como una llamada a la que responde el Sobre Tambor. Se trata de un contrapunto imitativo que comienza lento (por ejemplo, una negra a 54 bpm) y va aumentando de velocidad hasta llegar a un punto de encuentro con la Cuancha (los tres instrumentos alcanzan una media de 150 bpm por negra). Las dos primeras cajas contrapuntean en figuras rítmicas de la proporción 1:2 (pensando en un tempo binario simple), mientras que la Cuancha inserta una subdivisión binaria compuesta (seis corcheas). Luego hace su aparición el Cambiador, que toma su nombre precisamente porque cambia (permuta) la subdivisión anterior (progresión geométrica) para insertar una corchea con puntillo seguida de una semicorchea (saltillo). El Ganyingo, el más agudo de todos, se añade al final y puede seguir formando parte de la figura rítmica del cambiador así como crear líneas más libres, siempre en contrapunto con las otras cajas.

Figura 15 – Bases del ensamble percusivo (de arriba a abajo: asentador y sobre tambor alternando, cambiador, ganyingo; cuanCHA)



Fuente: el propio autor.

El accesorio para percudir la piel de cordero o cabra de las cajas se llama “jaucañas”, hechas con ramas de naranjo o café. Hay diferentes formas de jaucaña (cuadrada, ovalada, fina) y tamaños para adaptarse a cada tipo de tambor (para percudir o para hacer un repique). Algunos extremos están hechos de tela y recubiertos de lana. El simbolismo del tamaño de las cajas (tambores), el número único del asentador, los distintos sobretambores, cambiadores y ganyingos, la cuanCHA y los cánticos forman una textura muy particular. A todo esto se suma el contexto de la festividad religiosa, la vestimenta y la presencia del quechua en el habla (las inflexiones, los fonemas, el abundante uso de diminutivos, entre otros aspectos) (AFROBOLIVIANOS, 2009).

Figura 15 – Ensamble de instrumentos de la Saya (Organización de Afrodescendientes MAUCHI)



Fuente: Fotograma extraído de <https://youtu.be/AclLLG3p1Mg>

Tumba (Chile)

La Tumba o Tumbe carnaval era una expresión de las familias negras asentadas en la región del valle de Azapa, en Arica, en el extremo norte de Chile, en la frontera con Perú y Bolivia. La celebración, que se iniciaba tras la festividad de los Reyes Magos (6 de diciembre), se celebró por última vez con una comparsa de negros de la que se tiene constancia y data de 1930. Pasarían muchas décadas de silencio antes de que miembros de esta comunidad organizaran el 6 de enero de 2003 el primer desfile de negros en Chile, más de 70 años después del último del que se tiene constancia (DEL CANTO LARIOS, 2003).

La propia performance del Tumba Carnaval ha sufrido varios cambios a lo largo del tiempo. Si al principio reportaba el uso de bombo, cajón, quijada y guitarra, décadas más tarde pasó a utilizar barril bombo (mayor) y barril repique (menor), shequere (xequerê), güiro (reco-reco de metal) y cencerro (campana), instrumentos más adecuados para actuaciones públicas, colectivas y con un sonido más amplio para comparsas. Es aquí donde incidieron las prácticas musicales de otras negritudes regionales, como la cubana y la brasileña, como apelación a una africanidad sonora con la que los colectivos del Carnaval de Tumbe querían conectar (WOLF, 2019). El debate sigue abierto hoy en día y, por supuesto, escapa al ámbito de este artículo. En cuanto a los materiales de las percusiones actuales, derivan de barriles de aceituna a los que se adhiere una piel de cabra.

En cuanto a las formas musicales, se puede decir que muchas de las células rítmicas y texturas tímbricas producidas en la Tumba Carnaval recuerdan a los ritmos afroperuanos,

especialmente el Festejo. Si bien esto debe tomarse como una observación empírica, también se desea llamar la atención a las conexiones históricas de las comunidades afroandinas entre Perú y las ciudades chilenas de Arica y Parinacota (anexadas a finales del siglo XIX), así como la influencia y circulación de las prácticas musicales peruanas a partir de ese momento (y la dinámica común de interdependencias y relecturas culturales entre músicos afroandinos de ambos países).

Figura 16 – Ensamble de performance pública y colectiva de la Tumba Carnaval (Carnaval Andino con la Fuerza del Sol, Arica)



Fuente: Fotograma extraído de <https://youtu.be/UmKWtByOGUU>

Bomba (Ecuador)

Una de las primeras cuestiones que hay que tener en cuenta son las diversas denominaciones de la palabra “bomba” en Ecuador, que deben informar de sus diferencias. El término se utiliza para nombrar un instrumento musical (la bomba), una coreografía (el baile de la botella), una fórmula rítmica particular (una agrupación de 4 corcheas y una negra por compás, en 6 por 8) y, por último, un tipo de formación instrumental (un conjunto de Bomba) (GUTIÉRREZ, 2005; SANDOVAL, 2009). En el caso de este artículo, explicaremos más detalladamente el conjunto de Bomba y, a continuación, los detalles del lenguaje musical. El conjunto de Bomba se practicaba inicialmente con una percusión (el tambor de bomba, propiamente dicho) y dos guitarras (una en el papel de los bordones y acordes, y la otra con capotraste a partir del segundo traste para los trinos melódicos). Bajo las exigencias de la industria discográfica, este conjunto se ha modificado a lo largo de los años y ha añadido el bajo eléctrico, el güiro, la bomba, el bongó y el djembé.

Un conjunto de Bomba, pues, es representativo del ritmo que le da nombre. Sin embargo, la Bomba también era interpretada por una formación instrumental diferente, que dada la peculiar configuración de la organología de sus instrumentos optó por llamarse Banda Mocha. Los instrumentos de esta última son: bombo y tarola, platillos, güiro, Puro, Penco o Cabuyo, hoja de naranjo, flauta de caña y quijada.

El mismo ritmo es emblemático para ambas agrupaciones. Una utiliza instrumentos y voces amplificadas, la otra no. Tienen en común la bomba (como instrumento de percusión) y el güiro, aunque otros elementos también cumplen funciones análogas en el acompañamiento, principalmente.

La Banda Mocha, en particular, es básicamente instrumental (sin canto), y suele participar en fiestas en las que también se danza, además de ser una formación no exclusiva de grupos afrodescendientes en Ecuador (hay Bandas Mocha de otras etnias). La Banda Mocha adoptó gran parte de la formación de las antiguas bandas militares y civiles, que actuaban en lugares públicos (plazas, escuelas, teatros, iglesias, etc.), pero las comunidades afroandinas del interior del país no podían adquirir tales instrumentos. La solución fue inventar instrumentos con funciones similares basados en un criterio que podemos llamar de “luthería orgánica”, es decir, basados en los materiales naturales de la región y que ingeniosamente adaptaron para imitar los timbres de los instrumentos de las bandas mencionadas (LA BANDA MOCHA, 2015). De este modo, podemos proponer una especie de tabla de equivalencias funcionales entre ambas formaciones⁹: Puros mayores equivaldrían a tubas y/o bombardas; Puros menores equivaldrían a trombones, trompetas y saxofones; Pencos o Cabuyos equivaldrían a clarinetes; hojas de naranjo equivaldrían a flautas y Pinkullos equivaldrían a pífanos. Las cadencias armónicas utilizadas por las Bandas Mocha son también muy llamativas, con reposos modales sin sensible tonal:

⁹ Otra experiencia de analogía con los timbres de las bandas marciales se observa en el grupo Las Tres Marías de Changuayacu, activo hasta 2018. Aquí, tres mujeres imitan con sus propias voces algunos instrumentos de la banda, acompañadas de hojas de naranjo y bombas (los instrumentos).

Figura 17 – Cadencias harmônicas del ritmo Bomba



Fuente: el propio autor.

Actualmente, el conjunto más activo hasta la fecha es la Banda Mocha San Miguel de Chalguayacu, la misma que hemos utilizado para una buena parte de la transcripción relativa de las frases rítmicas de cada uno de los instrumentos:

Figura 18 – Ensemble de la Banda Mocha (de arriba abajo: hojas de naranjo y Pinkullos, Puros, Tarola, Cabuyos, Güiro, Platillos)



Fuente: el propio autor.

La Banda Mocha no sería posible sin la existencia de recursos naturales locales: cedro amazónico, madera de balsa y cuero de chivo (para la construcción de la bomba, el instrumento), hoja de naranjo (o limonero, o árbol de la guayaba), bambú o guadua (para el Pinkullo), calabaza o porongo (para el Puro), y ágave (para el Penco).

Figura 19 – Ensamble de instrumentos de la Banda Mocha de San Miguel de Chalguyacu (2022)



Fuente: Fotograma extraído de https://youtu.be/6P_scSUgadQ

Análisis y reflexiones pós-transcripción

La lógica de la Industria Cultural bajo la etiqueta de Músicas del Mundo no deja de ser una dinámica de mercado que acompaña a muchos grupos rítmicos afroandinos. En muchos casos las versiones comerciales no guardan relación con la versión no comercial de un ritmo: el caso de la Saya boliviana y la bomba ecuatoriana son un ejemplo. La noción de modernidad está presente cuando ciertos ritmos incorporan instrumentos electrónicos amplificados, por ejemplo, dejando la textura tímbrica del plano analógico de la interpretación para la fase “antigua” del propio género. Que esto sea mejor o peor no es necesariamente lo más importante, sino el hecho de que todo ello pone de relieve estos marcadores de diferencia de la interpretación musical. Otra cuestión, en oposición a esta modernidad, sería la construcción del discurso de lo “auténtico” que sugiere la etiqueta World Music al intentar preservar la “vieja” interpretación, pero modernizando el contexto o el *locus* de su propia interpretación: desde la fiesta de los reyes magos en el campo de un pueblo de los valles interandinos hasta el escenario principal del WOMEX de Berlín, por ejemplo, y en la expectativa que ello genera en la citada comunidad interandina que -de repente- experimenta la atención de la comunidad internacional (documentalistas, productores musicales y etnomusicólogos incluidos) sobre lo que en los últimos 50 años nadie conocía ni había escuchado. La lógica de estas oleadas de interés provoca también el surgimiento de nuevas agrupaciones y en esto he observado dos escenarios: el resurgimiento y reivindicación política

de la cultura de una parte de la población antes olvidada (muy importante) y, paralelamente, la imposición de la lógica del espectáculo a las nuevas generaciones de músicos (que no consideran, por ejemplo, la afinación no temperada (como en el caso de la Marimba de Chonta), la lógica de construcción de instrumentos *in natura*, la estructura conservadora de las formas folklóricas (que son fijas y no se mezclan ni experimentan con variaciones).

En cuanto a la influencia de la música afroandina peruana y en particular del trabajo de los hermanos Santa Cruz en Ecuador, Bolivia y Chile, se pudo constatar que el radio de influencia del Perú es amplio, con excepción de Colombia (aparentemente). Cuando hablamos de influencia, ésta se manifiesta de la siguiente manera: en forma de una actividad afirmativa del grupo social afroandino de un determinado país utilizando una décima de Nicomedes (por ejemplo. “como has cambiado, pelona”) o un poema de Victoria (“Me gritaron negra”); o cuando se utiliza una canción del repertorio festivo o Landó estrechamente asociada a un cantante peruano, y se arregla a otro ritmo afroandino del país que la reinterpreta (por ejemplo, “Le dije a Papá” de Eva Ayllón, en la versión Bomba del conjunto Marabú). Estos préstamos son evidentes y resultan muy potentes para llevar a cabo una investigación más profunda sobre el tema.

El Currulao colombiano demandó mucha atención en la diferencia entre los instrumentos por separado, mientras que la Saya boliviana exigía percibir el resultado final (a la masa sonora como unidad). La bomba ecuatoriana, por su parte, sirvió -ella misma- de pretexto para hablar de la invención tímbrica de los afroandinos de ese país en relación directa con el sonido de las bandas marciales, y esta ingeniosa operación provocada por las condiciones de emboprecimiento a la que fueron sometidas las comunidades afrodescendientes de los valles interandinos.

El caso del Tumbe o Tumba carnaval es muy especial: la reconstrucción de la identidad cultural de los afroandinos en el extremo norte de Chile llegó prácticamente cuando las prácticas estaban desapareciendo. La estrategia adoptada fue, entonces, la de visibilizar y promover un “orgullo negro” chileno. Para tal objetivo la forma musical buscó una estrecha relación con otras prácticas afroandinas, concretamente peruanas, y aspectos de otras africanidades musicales (principalmente las que se refieren a Cuba y Brasil, en el sentido del lenguaje performativo, la formación instrumental y el uso de palabras en Yoruba o Bantú, aún vivas en los rituales religiosos de matriz africana en dichos países). La comprensión del Tumba carnaval invita a una crítica al proceso de “producción de tradición” y una cierta

“africanización” frente a los vacíos y ausencias históricas de las prácticas musicales locales, violentamente reprimidas en Chile. No profundizaré ni debatiré este punto, pero sí debo decir que el impacto de la difusión y adhesión constante al Tumbé Carnaval como acción cultural masiva en Chile cosecha los frutos de la tan ansiada visibilización.

Finalmente, todos los intérpretes de los ritmos afroandinos aluden a la cosmogonía con la que abordan la ejecución musical, la construcción de los instrumentos, la elección de los materiales, la tarea misma de buscar materiales en el campo, la importancia de mantener viva la técnica de interpretación y construcción de los instrumentos, la lógica detrás de su organología (su tamaño y su noción de género, por ejemplo; o su tamaño y su noción de relaciones de poder, jerarquía). La inmersión en los ritmos afroandinos representa también una inmersión en otra filosofía que sólo las comunidades afroandinas aportan, entendiendo la filosofía como el acto de reflexionar desde lo cotidiano y buscar el sentido de nuestra existencia. En este sentido, las prácticas musicales aquí analizadas están en el centro de estos saberes tradicionales.

Referencias

AFROBOLIVIANOS. Colección UNESCO La Voz de los sin Voz, vol. IV. Dirección: Gonzalo Sabate. Producción: Lucía Rey. La Paz: Dirección de Asuntos Culturales de la Cancillería Argentina, 2009.

BALLIVIAN, Martín Miguel. La Saya afroboliviana: un espacio comunitario afrocéntrico e intercultural de enseñanza y aprendizaje. Conociendo “desde casa adentro y casa afuera” nuestra historiografía y saberes ancestrales. Tesis (Magister en Educación Intercultural Bilingüe). Cochabamba: Universidad Mayor de San Simón, 2012.

CELESTINO, Olinda; UNESCO. Los Afroandinos y “La ruta del esclavo”. Los afroandinos de los siglos XVI al XX. Lima: Representación de UNESCO en Perú, 2004.

DEL CANTO LARIOS, Gustavo. Oro negro: una aproximación a la presencia de comunidades afrodescendientes en la ciudad de Arica y el Valle de Azapa. Santiago de Chile: Editorial Semblanza, 2003.

EXPEDICIÓN MARIMBA. Un viaje al Pacífico Sur Colombiano. Dirección: Luis Eduardo Martínez. Producción: Mónica Gonzáles Liberato. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2017.

FELDMAN, Heidi Carolyn. Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana. Lima: IDE-PUCP, IEP, 2009.

GUTIÉRREZ, Pablo Guerrero. Enciclopedia de la música ecuatoriana. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, 2005.

LA BANDA MOCHA. Dirección: Luis Armando López Pozo, Amanda Cumanda Trujillo Ruano. Producción: Mingasocial. Ecuador: Retina Latina, 2015. Audiovisual en formato digital.

MELO, Ana María Arango et al. Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano. Pontificia Universidad Javeriana, 2012.

OCHOA ESCOBAR, Juan Sebastián et al. Arrullos y Currulaos: material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2015.

SANDOVAL, Juan Mullo. Música patrimonial del Ecuador. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2009.

LLANOS, Fernando Elías. Félix Casaverde, guitarra negra: identidad y relaciones de poder en la música de la costa del Perú. Lima: Editorial UPC, 2019.

TOMPKINS, William David. Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú. Lima: CEMDUC, Centro Universitario de Folklore UNMSM, 2011

VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Rosa Elena. La Práctica Musical de la Población Negra en el Perú. La Habana: Casa de las Américas, 1982.

WOLF, Juan Eduardo. Styling blackness in Chile: Music and dance in the African diaspora. Bloomington: Indiana University Press, 2019.