

El landó y sus posibilidades en la guitarra:

dilucidando un *ethos* performativo¹

Fernando Elías Llanos²

Fundação das Artes de São Caetano do Sul | Brasil

Daniel Wolff³

Universidade Federal do Rio grande do Sul | Brasil

Resumen: El artículo propone una breve revisión sobre un ritmo de la costa peruana fuertemente asociado y reivindicado por el *ethos* estético y político de las familias negras de ese país andino. Partiendo del presupuesto que el landó es una construcción performativa en el seno de una comunidad musical concentrada en la ciudad de Lima, analizaremos referencias discográficas de este estilo, deconstruyendo su gramática composicional y deteniéndonos en el guitarrista negro Félix Casaverde (1947-2011). A partir de este último, buscaremos explorar las potencialidades y peculiaridades interpretativas resultantes de las versiones para guitarra solista de este género.

¹ *The landó and its possibilities in the guitar: defining an performative ethos*. Enviado en: 10/09/2019. Aprobado en: 07/10/2019.

² Doctor en Musicología (USP) y Magíster en Etnomusicología (UNESP), ambos como becario CAPES. Fue investigador de pos-doctorado en la UFRGS. Es profesor de guitarra de la Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS/SP). Su primer disco "Por guitarra negra" (Tratore, 2017) trae obras de su autoría inspiradas en ritmos afroandinos y arreglos para guitarra solista de temas de Hermeto Pascoal. E-mail: fllanos@usp.br. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2180-4254>

³ Profesor Titular de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul y ex-Profesor visitante de la Universität der Künste Berlin (pós-doctorado). Obtuvo los títulos de Licenciado en Música (Universidad de la República, Montevideo, 1989), Magíster en Música (Manhattan School of Music, 1991, becado por la CAPES) y Doctor en Música (Manhattan School of Music, 1998, becado por el CNPq). Publicó artículos, libros y partituras en Brasil, Uruguay, Estados Unidos, Inglaterra, Alemania y Portugal. Lanzó 10 discos en Brasil, Uruguay y Alemania, con grabaciones solo, música de cámara y conciertos para guitarra y orquesta. E-mail: daniel@danielwolff.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0839-9098>

Palabras-clave: Música de la costa peruana; Félix Casaverde; Landó; Guitarra

Abstract: This paper proposes a brief review of the landó, a Peruvian coastal rhythm strongly associated with and claimed by the aesthetic and political *ethos* of the black families of that Andean country. Grounded on the assumption that the landó is a performative construction within a musical community based at the city of Lima, we will analyze discographic references of this style, deconstructing its compositional grammar and focusing on the black Peruvian guitarist Félix Casaverde (1947-2011). From the latter, we will seek to explore the potentialities and interpretative traits resulting from the versions for solo guitar of this genre.

Keywords: Peruvian coastal music; Félix Casaverde; Landó; Guitar

* * *

A bordar un ritmo con fuerte representatividad social a partir de la performance instrumental y la peculiaridad de su adaptación para la guitarra no suele ser un punto de partida común para analizar una práctica musical. Podría pensarse que existe el riesgo de, supuestamente, convertir una red compleja de interacciones y actores en meros fenómenos musicológicos, sublimando el landó a apenas notas, relaciones tonales y técnicas compositivas. La propuesta de este artículo desea ir por otro camino sin necesariamente relativizar el corpus metodológico de la teoría musical: el texto asume en todo momento al landó, negro y afroperuano, como un legado sofisticado fruto de una construcción estética y política también puesta de manifiesto a través de la performance y la gramática musical de un instrumento como la guitarra.

Herencia del colonialismo en América Latina, el racismo abandonó a las familias negras y sus descendientes a merced de espacios públicos muy limitados para poder protagonizar una movilidad eficaz que les valiese padrones mínimos de bienestar social. El hecho de mencionar esta característica dentro de la música provocó, precisamente, la siguiente pregunta: ¿existe en la literatura científica algún análisis sobre el aporte musical y performativo del negro en el Perú que esboce el recorrido –por ejemplo- de un ideófono como el cajón, desde la época en que surgió en las regiones con mayor concentración de familias

negras para después convertirse en un instrumento globalizado y reapropiado de diversas formas (padrones de construcción)?

Así, transfiriendo el mismo cuestionamiento al pensar la guitarra del landó percibimos que sin análisis musicológico, formal y comparativo resultaría difícil ponderar objetivamente sobre la sofisticación y el legado de lo que podemos llamar un *ethos* musical y performativo de la música de la costa peruana, en particular aquella protagonizada por las familias negras de ese país. Explorar las posibilidades instrumentales de una gramática musical como el landó en la guitarra supone explicarlo también a partir de sus propios componentes musicales, es decir, de su idiomatismo performativo.

1. Apuntes históricos sobre el género

El landó es un ritmo en el que abundan contrapuntos sincopados, elisiones, compases de 6/4 concebidos como $4 + 2/4$ (TOMPKINS, 2008: 482) y eventualmente interpretados en 12/8 (LEÓN QUIRÓS, 2003: 235). Sesquiálteras también están presentes, producto de los continuos intercambios entre las diversas líneas que integran un landó: voces (solista y coro), percusión (no solo de cajones, sino también de cencerros, tumbadoras y bongós) y guitarras (primera y segunda, que repartían la función del acompañamiento rítmico-harmónico y la de explorar florituras en regiones graves —bordoneos— o agudas —trinos, repiques— del instrumento).

Una de las primeras grabaciones consideradas como landó fue el “Samba malató” (SANTA CRUZ, 1970), con la participación instrumental (como intérprete y compositor de sus propias líneas) de Vicente Vásquez en la guitarra⁴:

⁴ En este artículo adoptamos el Do₃ (sistema francés) como Do central.

Fig. 1 - Introducción de “Samba malató” (♩. = ± 80 bpm). De arriba a abajo: palmas, guitarra primera, guitarra segunda, bongó, cajón y campana.⁵ Fuente: SANTA CRUZ (1971); transcripción y musicografía del autor.

El landó viene de un contexto de “reconstrucción histórica”⁶, pues todo indica que en el momento en que se prestó atención en la danza mucho de sus coreografías y músicas habrían desaparecido. El propio Vicente Vásquez afirmó que el landó surgió de manera espontánea, cuando le cantaron una tonada para que él colocase el ritmo que quisiese (VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, 1982: 44). Lo cierto es que, *strictu sensu*, no puede considerarse el landó como un ritmo datado cuya relación directa debe a las familias negras que históricamente habitaron los territorios que constituirían la nación peruana. Sin embargo, tratase de una construcción colectiva en el seno de la sociedad limeña⁷ y de una comunidad musical de visible representatividad negra.

⁵ Las transcripciones son referenciales, principalmente las partes de la guitarra segunda y del bongó, de las cuales hicimos un resumen apenas de las frases completas que conseguimos distinguir en la grabación.

⁶ La “reconstrucción” se hizo visible gracias a una serie de contextos o condiciones como fueron el creciente interés por reafirmar un determinado ideal de nación, el apelo mundial de reivindicar la afro-descendencia y la fuerte repercusión comercial de la así llamada “música negra” en los circuitos mediáticos y discográficos de Lima de mediados de 1950 en adelante.

⁷ Entendiendo, también, la ciudad de Lima como destino de familias negras que migraban, provenientes –también– de regiones rurales del país.

Durante la década de 1970 Nicomedes Santa Cruz llegó a ensayar una justificativa histórica en su afán de explicar los recorridos del landó⁸, según el cual provendría del lundú de Angola hasta llegar al lundú del siglo XVIII y XIX con la diáspora africana, para finalmente acabar en el landó que sería olvidado por los afrodescendientes en el Perú y desembocaría en la marinera en el siglo XX (FELDMAN, 2006: 102).

Así, Nicomedes ensayó recorridos para el landó a partir de lo que consideraba sus “matrices rítmicas”, que serían el lundú de Angola y la kalenda del Congo:

(Portugal) lundum, lundu, chorado, chula portuguesa, lado, etcétera; (España) zarabanda, kalenda, ondú, etcétera; (New Orleans [Estados Unidos]) bambula; (Louisiana [Estados Unidos]) kalenda; (México) bamba, maracumbí, paracumbé; (Cuba) caringa (kalenda), yuka [...] (Haití) kalenda, bambula; (Puerto Rico) bomba; (Panamá) cumbia, tamborito; (Colombia) bullarengue, currulao, palacoré, cumbia, bambuco etcétera; (Venezuela) chimbanelero, malembe, sangueo; (Ecuador) bomba; (Brasil) lundú, céco, samba, batuque, tambor de crioula, jongo, etcétera; (Perú) samba, samba-landó, samba-cueca, zamacueca, zaña, tondero, zanguaraña, mozamala, polka de cajón, malcito, golpe`e tierra, toro mata, ecuador, chilena, marinera; (Bolivia) zamba, zamacueca; (Chile) cueca; (Argentina) zamba (FELDMAN, 2006: 274)

2. La influencia del “toro mata” y otras combinaciones instrumentales

El patrón rítmico del landó también se vio influenciado por el estilo performativo del “toro mata” (SOTO, 2000) que, en un principio, habría sido un estilo musical propio (LEÓN QUIRÓS, 2003: 235), pero posteriormente encontraría su desarrollo junto al landó (VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, 2007: 26). Desde el estreno en 1971 del tema que lleva el mismo nombre (Toro Mata), por la cantante Cecilia Barraza, esta música pautó el estilo de percutir el cajón en el landó, sin variar significativamente:

⁸ El afán de explicar recorridos históricamente “inventados” del landó parecen reflejar la necesidad de capitalizar socialmente la noción de un legado histórico y, de esta forma, conseguir destaque en el incipiente “showbiz” de dicha época. No bastaba ser negro: era menester ser representante de una “cultura negra ancestral”. Es la industria del entretenimiento operando el marketing del exotismo.

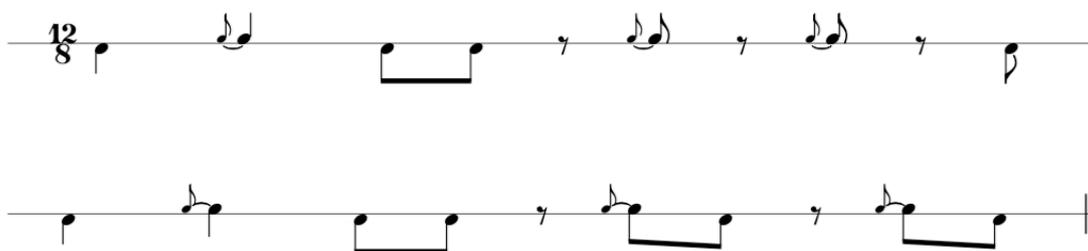


Fig. 4 - Padrón básico del cajón ($\text{♩} = \pm 60 \text{ bpm}$) para el landó. Toque ejecutado en el “toro mata” por el propio Caitro (parte sup.) y toque ejecutado por Juan Medrano “Cotito” (parte inf.). Fuente: LEÓN QUIRÓS (2003: 235)

Otro aspecto por el cual la música de Soto influyó en el desarrollo del landó es una especie de ostinato presente en la primera versión y que se tornó prácticamente su arquetipo musical:



Fig. 5 - Arquetipos musicales del toro mata ($\text{♩} = \pm 60 \text{ bpm}$) que se extendieron al landó. De arriba a abajo: versión en la voz de Cecilia Barraza, de Caitro Soto y de Susana Baca. Fuente: BARRAZA (1971); SOTO (2000); BACA (2002); transcripción y musicografía del autor.

Hasta este punto, proponemos sintetizar el landó a partir de dos grandes líneas de performance:

- El aspecto que desarrolla su métrica a partir de la convención de impulsos (arsis) y reposos (tesis). Aquí nos referimos a una construcción colectiva que establece los puntos de acentuación del landó, sea para el ritmo de frases harmónicas o melódicas, sea para sistematizar una textura rítmica característica.
- Otro aspecto que indica la construcción colectiva de una figura retórica (*ethos* performativo) en

música que el estilo del “toro mata” recrea y ofrece. A partir de ese tema el landó pasa a expresar imágenes o afectos que son identificables.

Veamos, por ejemplo, una selección de algunos temas que adoptaron el landó a partir de diversas configuraciones instrumentales, pero siempre en torno a estas dos líneas de performance propuestas: convención de impulsos/reposos y *ethos* performativo.

Canción	BPM (aprox)	Estructura	Compás	Instrumentación	Tonalidad	Intérprete (voz)	Álbum / Sello discográfico
Negra presuntuosa	♩ = ± 58 - 60	A - A1 - B	12//8	Voz principal, Coro mixto, Guitarra, Cajón, Flauta, Bajo eléctrico, Trio de cuerdas (violines y cello)	Sol menor	Andrés Soto Mena (1949-2017)	Para el Carmen (IEMPSA, 1981)
(A) saca' camote com el pie	♩ = ± 75 - 80	A - A1	12//8	Voz principal, Coro mixto, Guitarra, Cajón, Vibraslap, Piano, Bajo eléctrico	Do menor	Lucila Campos (1938-2016)	La Jarana es con... (Virrey, 1974)
Landó	♩ = ± 75 - 79	A - A1 - B - B1	6/8 + 6/8	Voz principal (duplicada antifonalmente en algunos pasajes), Guitarra, Cajón, Oboe, Flauta (s), Cuerdas en trechos cortos (cellos?)	Mi menor (con modulación para Mi mayor)	Isabel “Chabuca” Granda (1920-1983)	Tarimba negra (Movieplay, 1978)
No, Valentín	♩ = ± 85 - 88	A - A1	12//8	Voz principal, Coro mixto, Guitarra, Cajón, Bongó, Cencerro (Campana), Bajo eléctrico, Tumbadora (Conga)	La menor	Pepe Vásquez (1961-2014)	La gran noche de peña, Vol. 1 (IEMPSA, 2002)

Tab. 1 - Landós en diferentes combinaciones instrumentales y estilo interpretativos.
Fuente: SOTO MENA (1981); CAMPOS (1974); GRANDA (1978); VÁSQUEZ (2002)

En “Negra presuntuosa” tenemos un landó cuyo andamento resulta extremadamente pesante, correlato quizás del canto quejumbroso y melismático que el cantante Andrés Soto Mena le imprime al tema. Sus primeros versos también nos aportan otro dato importante: sobre una textura rítmica bien marcada, se adopta intencionalmente un tempo libre y fluctuante (casi hablado) pese a la disposición octosilábica (secuencial o partida) del texto:

“Algo de mí se ha perdido	(8 sílabas)
Entre tu casa y mi casa	(8)
Será el calor que no abrasa	(8)
No es de gozo	(4)

No es de ira	(4)
Como tampoco es mentira	(8)
Que algo de ti se ha escondido	(8)
Entre tu calle y mi alma”	(8)

Ya en “(A) saca’ camote con el pie” tenemos un ejemplo de la convención de impulsos y reposos característicos del landó. Se trata de un tema repetitivo (cíclico) y antifonal, eminentemente rítmico, que incorpora el arquetipo sonoro heredado del estilo “toro mata” (figura retórica presente en los bordones graves de la guitarra e imitado en otros instrumentos) y que se construye integralmente sobre la estructura harmónica de dominante (pregunta) – tónica (respuesta), y cuya melodía principal resulta en una variante rítmica de apenas 4 notas dispuestas en grados conjuntos (Re, Mi bemol, Fa, Sol). Aquí, es el timbre, las inflexiones y los ritmos de frases del canto de Lucila Campos que aportan un factor de “inestabilidad” que contrasta fuertemente con la sección de percusión bastante cargada (cajón, tumbadora, bongó, cencerro y vibraslap) que predomina en la canción y al que se le da un espacio considerable para realizar un solo (aproximadamente 20 segundos de pura percusión, entre 1’43” y 2’02”)

El siguiente ejemplo, el tema “Landó” de Chabuca Granda, nos presenta otra relación que podríamos verla como una especie de síntesis entre la marcación rítmica y precisa de la convención de impulsos y reposos del landó sumado a la diversidad del fraseo que los versos del texto sugieren:

“Landó, Landó siempre contigo y conmigo	(4 + 8 sílabas)
Landó, Landó siempre contigo y conmigo	(4 + 8)
Una rosa en el hombro y una estrella en la cara	(7 + 7)
En la mano una aurora y una alondra dormida	(7 + 7)
En la risa el desmayo de la ofensa olvidada	(7 + 7)
Y en la sangre el silencio de una hoguera encendida	(7 + 7)
Landó, Landó siempre contigo y seré	(4 + 7)
Landó, Landó siempre contigo y seré	(4 + 7)
Arboladura de un barco	(8)
Corazón de piedra azul	(7)
Raíz del árbol del sueño	(8)
Lluvia de vino	(5)
Una canción al vacío	(8)
Un vuelco del corazón	(7)
Una ventana al silencio	(8)
Puerto abrigado”	(5)

En toda la canción la textura rítmica entrelaza diversos tipos de acentuaciones que podrían fácilmente ganar independencia entre sí: el fraseo del canto de Granda parece que se superpone a partir de un tiempo cuaternario simple, el de la guitarra se mantiene dentro del cuaternario compuesto evitando siempre acentuar el primer tiempo en cuanto el oboe atraviesa el tema en un tiempo binario compuesto. La percepción polimétrica, a manera de simulación⁹, sería más o menos esta:

The image shows a musical score for the piece 'Landó' by Granda. It consists of three staves. The top staff is the vocal line in 4/4 time, with a tempo marking of ♩ = 78. The lyrics are 'Lan - dó Lan - dó siem - pre con - ti - goy con - mi - go'. The middle staff is the guitar part in 12/8 time, featuring a complex rhythmic pattern. The bottom staff is the oboe part in 6/8 time, with a simpler melodic line. All staves are in the key of D major.

Fig. 6 - Simulación de la textura rítmica (percibida) de los diversos andamentos en el tema “Landó”, de Granda. De arriba a abajo: canto, guitarra, oboe. Fuente: transcripción y musicografía del autor.

Finalmente, la canción “No, Valentín” comparte varios aspectos de la canción “(A) saca’ camote con el pie”, a comenzar con la fuerte instrumentación percusiva (cajón, bongó, cencerro y tumbadora) y un ciclo armónico estructural muy peculiar en que la subdominante tiene tercera mayor (D mayor) y cumple la función versátil de substituir a la dominante en casi toda la canción. Ya la tesitura del tema abarca una sexta menor (de Sol# a Mi) y presenta el uso repetitivo de un motivo melódico compuesto por 4 grados conjuntos: una parte de la letra varía libremente con las notas Si, Do, Re, Mi en cuanto otra parte de la canción usa apenas las notas Sol sostenido, La, Si, Do. Llama también la atención el protagonismo que en este tema el contrabajo eléctrico y la guitarra poseen, ambos en estilos diferentes: el bajo produce líneas que evocan el estilo octavado de acompañamiento de la música Disco, mientras que la guitarra evoca el estilo plaqué de tocar las notas de los acordes (que recuerdan el bossa nova, por ejemplo)

A partir de la discografía expuesta hasta aquí sugeriremos un tipo de clasificación que ayude a

⁹ Esta cortísima transcripción resulta de la síntesis de una escucha atenta que no condice con las partes reales de la música. No se propone ser una transcripción fiel y sí apenas un ejercicio de simulación que extrae deliberadamente algunos trechos iniciales del referido tema.

localizar dos grandes estilos por los que el landó se estableció a partir de la gramática musical y performativa de compositores, instrumentistas y cantantes de la así llamada música afroperuana:

- El landó-danza: en esta variante prevalecería el sentido coreográfico de la música, es decir, se evidencia un direccionamiento instrumental que resalta la sección de la percusión (con clara influencia/reapropiación de la música cubana tradicional) y cuyo andamento oscila entre 88 e100 bpm. También realiza las formas antifonales y el uso de octavas (texturas monofónicas que los instrumentos armónicos repiten) identificando el landó a partir de variaciones del arquetipo del “toro mata” (función retórica). La estructura harmónica y la tesitura del canto adoptan una lógica cíclica y repetitiva que permita la variación en otros planos de la performance (timbre vocal, ritmo de las frases, mudanza de acentuación a cada cierta cantidad de compases etc.)
- El landó-canción: a partir de la definición anterior, diremos que este tipo oscilaría entre los 60 a 80 bpm como máximo, pues la percepción de diversas acentuaciones dentro de un mismo tiempo (como el caso de la polimétrica simulada a partir del landó de Chabuca) acontece tanto por la contraposición entre grupos de valoración irregular (ejemplo: dosillos, cuatrillos, cinquillos, septillos etc.) y grupos de valoración regular dentro de un compás de 12 por 8, como también por la reagrupación de acentos (hemiola) dentro del referido compás, sea en grupos de 4 (a cada 3 corcheas), de 3 (a cada 4 corcheas), de 6 (a cada 2 corcheas), considerando la alternancia de notas efectivas y silencios. La estructura armónica y la tesitura en este caso pueden presentar un rango mayor de variaciones y, por lo general, la gramática composicional y el estilo performativo se aproxima más a las formas camerísticas (ejemplo: un instrumento de percusión, contrabajo, guitarra, voz y algún otro instrumento melódico)

Así, a partir de las líneas de performance y tipificaciones sugeridas, describiremos cómo la guitarra solista en el landó opera en un contraflujo muy peculiar: sin perder de vista la convención de impulsos/reposos ni el *ethos* performativo, las adaptaciones para el instrumento buscan la expresividad por

la vía de la economía composicional sin necesariamente adoptar el estilo minimalista¹⁰ *strictu sensu*. Es el caso del landó compuesto e interpretado por Félix Casaverde y que a continuación iremos a analizar en profundidad, no sin antes explicar algunos aspectos que influenciaron su estilo musical, en especial su experiencia junto a la cantautora peruana Chabuca Granda.

3. El landó según Félix Casaverde: la influencia del estilo de Chabuca Granda

Félix Casaverde (1947-2011) fue un guitarrista autodidacta, negro, peruano, que desarrolló su carrera artística como solista de sus propios temas¹¹ y como guitarrista y productor musical de diversas cantantes¹². Él comenzó su vida profesional cuando integró a mediados de 1970 el conjunto Los Hermanos Casaverde, animando fiestas privadas junto a sus tíos y su padre. Posteriormente trabajó en diversas casas de espectáculo (peñas) especializadas en repertorio criollo (música de la costa peruana) y música tropical (nombre genérico para una miscelánea de estilos inspirados en el folclore afrocaribeño). En ese contexto y por esas épocas conoció personalmente a la cantautora Chabuca Granda, quien ya gozaba de prestigio y fama en el medio musical local e internacional. Al tener la oportunidad de participar como su guitarrista, ambos fueron estableciendo una dinámica de trabajo de intensa reciprocidad, principalmente en el plano estético-poético de la música.

Dos particularidades del proceso creativo de Granda nos pueden ayudar a entender el trabajo del citado músico. La primera es la relación directa que la cantautora tenía con la producción poética, y en particular, su proximidad con la Generación del 60, caracterizada por la desconstrucción del texto (ejemplo: en el uso de neologismos, contracciones, aliteraciones, polisemias, versolibrismo etcétera) y el estilo menos formalista y más coloquial e irónico, fuertemente inspirado por el clima revolucionario que vivía América Latina (MATOS, 2007: 23). De Granda son conocidas sus colaboraciones con el poeta

¹⁰ Si pensamos en el uso de una estructura formal continua y homogénea, armonías triádicas y escasas, ausencia de líneas melódicas entre otros aspectos (JOHNSON, 1994: 751)

¹¹ Grabando los discos “Somos Adú” (IEMPSA, 1986) y “Memorias de Félix Casaverde - Guitarra negra” (IEMPSA, 1990).

¹² Entre ellas Chabuca Granda, Susana Baca, Eva Ayllón, Tania Libertad, Olga Milla, Carmina Cannavino, y, en los últimos años, Carmen Lamarque y Mirtha Guerrero, entre otras.

peruano César Calvo y una serie de composiciones dedicadas a Javier Heraud¹³, a Violeta Parra y al gobierno militar de Juan Velasco Alvarado (1968-1975).

Tal caldo poético y político provocó en la música de Chabuca gran afinidad con una estética en que el fraseo y la acentuación de las palabras se libraban de cualquier métrica, volviéndose casi habladas (VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, 2009). Tales fluctuaciones en el tiempo de la interpretación musical, si bien mantenían presente la agógica¹⁴ usual de los ritmos de la costa peruana, como la marinera limeña ($\downarrow = \pm 65-100$), el vals criollo ($\downarrow = \pm 75-85$), el landó ($\downarrow = \pm 60-70$), el festejo ($\downarrow = \pm 110-115$) entre otros¹⁵, casi siempre se desarrollaban a través de texturas polimétricas resultado del canto y la instrumentación (armónica y rítmica) dejando un protagonismo mayor al silencio (economía de sonidos) con resultados muchas veces más expresivos que la emisión musical constante. Este tipo de elisión¹⁶ musical producía una performance que destacaba las formas de concatenar una música antes que la profusión de sus posibilidades armónicas y melódicas. Es un *ethos* de la complejidad musical a partir de la austeridad de elementos composicionales.

En esta especie de “tejido” realizado en conjunto, entre Chabuca y sus músicos, se evidencian aspectos de la canción popular, entendida esta como un evento en el tiempo que comparte vivencias por medio del texto y adquiere originalidad a través de la poesía. En la canción popular, la melodía haría posible el rescate subjetivo de la experiencia vivida (TATIT, 1995: 19), como si la relación entre una voz que habla (que nombra, diferenciando el plano objetivo) se ve impelida por una voz que canta (que significa, estableciendo relaciones de intensidad en el plano subjetivo), transformando los contenidos en tensiones melódicas (TATIT, 1995: 15).

¹³ 1942-1963. Poeta y amigo de Calvo. Muere asesinado durante un enfrentamiento entre la policía y la guerrilla de la cual formaba parte.

¹⁴ Un acento es agógico cuando las incidencias propias de su andamento o la altura del sonido no le afectan, sino la duración aumentada de la nota. El término en alemán *agogik* se usa para denotar los detalles de la performance advertidas en la modificación del tiempo, distinto del concepto de *dynamik*. Ej.: gradaciones que implican en una variedad de intensidades (APEL, 1974: 24).

¹⁵ Los indicadores de tiempo utilizados se basaron principalmente en el repertorio musical indicado en la bibliografía de esta pesquisa. Así, la intención es únicamente didáctica, por lo que no pueden ser tomadas como una referencia rigurosa de los mismos. Dígase de paso que existe un gran vacío bibliográfico que sistematice estos aspectos del repertorio de la música de la costa peruana.

¹⁶ Del término elidir, que en lingüística refiere al acto de omitir algún elemento del enunciado sin comprometer o impedir la comprensión del mensaje.

La segunda particularidad en el proceso creativo de Granda se puede resumir con la siguiente frase: “Piense en una calle empedrada, cierre los ojos, toque” (ANDRADE, 1996: 87). Aunque también relacionados a ciertos aspectos de su poética, la cantautora evocaba visualmente pasajes literarios, poéticos, escenas del día a día y, principalmente, determinados lugares geográficos con la finalidad de “escuchar el clima” de los mismos o para encontrar la música más conveniente de la escena visualizada y las figuras poéticas para significarla (CASAVERDE, 2009), en lo que se asemeja a un ejercicio de sinestesia¹⁷. El recorte de estas particularidades, entre tantas otras que Chabuca debía tener, resulta importante para comprender parte del proceso creativo de Félix Casaverde y, por extensión, la pieza que escogimos para analizar a continuación.

4. El landó según Félix Casaverde: su *ethos* performativo en la guitarra

La suite “Cuatro tiempos negros jóvenes”, para guitarra y cajón¹⁸, fue compuesta por Casaverde a lo largo de la década de 1970. Chabuca Granda lo registró como el último tema de su disco “Tarimba negra”, grabado en Madrid en 1978. Participaban también de esa grabación el cajonista “Caitro” Soto (Pedro Carlos Soto de la Colina) y el arreglista y compositor español Ricardo Miralles. El tema del referido guitarrista es una síntesis personal de cuatro ritmos de la costa peruana: el zapateo, la marinera limeña, el landó y el festejo.

Para este artículo, analizaremos apenas la gramática musical del landó por ser uno de los pasajes más extensos y profusos de la suite (abarca prácticamente la mitad de la composición), siendo el que mejor expone las posibilidades performativas en la guitarra y ensaya las peculiaridades de este tipo de arreglo (reducción de partes -voz, percusión, acompañamiento-). Es con el landó que el guitarrista consigue hacer

¹⁷ La misma secuencia de música, ruido, silencio y voz hablada caracteriza el lenguaje radiofónico, el mismo que crea una “imagen sonora” (SILVA, 1999: 78) y estimula una composición de representaciones sensoriales a partir de rasgos culturales del individuo.

¹⁸ Limitaremos nuestro análisis a la parte de guitarra pues las particularidades del cajón en esta pieza están fuera del alcance de la presente investigación.

uso de mayores recursos expresivos, poéticos y técnicos¹⁹.

Casaverde comienza con una introducción *ad libitum*, en la región armónica de Bm7 en función de tónica (por el fa# que torna las progresiones del III y VII vecinas de un I lidio como centro tonal expandido):

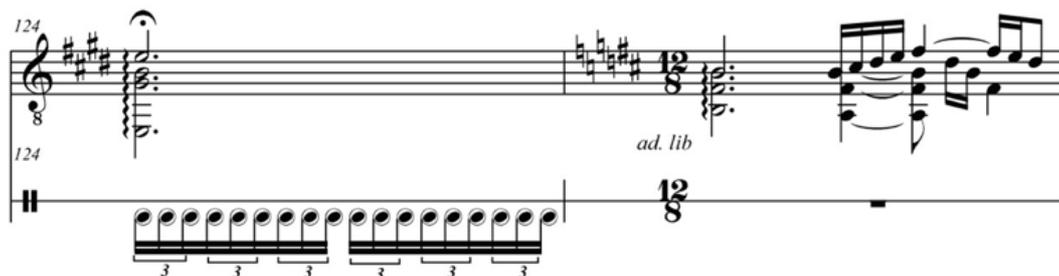


Fig. 7 - Introducción del landó en “Cuatro tiempos negros jóvenes”. Fuente: CASAVERDE (1986); transcripción y musicografía del autor.

La secuencia armónica Bm5 - Bm5/A - GMaj7/13 - Bm5/11/F# - Fdim - C7/9/11 sostenido presenta un acorde base (Im5) interrumpido por tensiones de pasaje (IV#dim, o su enarmónico y/o V/V) camino a la dominante por medio de trinados que finalizan en el VI grado (nota Sol), recusando simbólicamente preparar la tónica. Observamos también en los bajos un camino descendiente que las notas Si-La-Sol y Fa# recorren configurando una variable del tetracordio frigio:



Fig. 8 - Introducción del landó en “Cuatro tiempos negros jóvenes” (cont.).
Fuente: CASAVERDE (1986); transcripción y musicografía del autor.

¹⁹ Félix siempre mostró su deseo de orquestrar el landó, pues como oyente fiel de música clásica se imaginaba un sonido más diversificado en la instrumentación de este ritmo. Su propio lenguaje armónico lo hacía disertar en ambientes de 9.as, 11.as o 13.as (CASAVERDE, 2006).

Esta relación de bajos descendentes como recurso de una determinada expresividad se encuentra en la tradición de músicos de la generación clásico-romántica, que a su vez aprovecharon el legado de los bajos descendentes de la época barroca (FREITAS, 2010: 583):



Fig. 9 - Tipos de tetracordios descendentes.
Fuente: FREITAS (2010: 584)

Por otro lado, en el ambiente modal frigio de las danzas flamencas españolas es común llamar cadencia andaluza a la progresión IVm – IIIb – Iib - I (en el caso del landó de Félix, los acordes de Bm – A – G – F#). En la música occidental erudita, esta línea melódica descendente se designa como catabasis o *descensus*, y constituye un arquetipo retórico-musical empleado para expresar la tristeza, el pesar (FREITAS, 2010: 583).

Retomando el análisis de la introducción del landó en “Cuatro tiempos negros jóvenes”, me gustaría resaltar la importancia del acorde Bm5: un acorde del tipo 1-5-8, dentro de una escala pentatónica (Si, Do#, Mi, Fa#, La), sin tercer ni séptimo grado²⁰, con la nota si duplicada en la 3^{ra} y en la 4^{ta} cuerda, que da al pasaje una particular “dureza” y, al mismo tiempo, un tono de solemnidad.

En los siguientes compases, Félix expande la misma idea musical presentada en la introducción junto con otros recursos propios de las características del género²¹ (sesquiáltera, principalmente). En una primera variación, aparece un motivo reiterado en la progresión I menor VII-VI7, en compás de 6/4, que el guitarrista afirma que pertenece a la forma “clásica” en que generaciones pasadas interpretaban ese estilo (LEÓN QUIRÓS, 2003: 242):

²⁰ Llamados de *power chords* (tricordios en posición fundamental con tercera omitida: 1-5-8 y 1-5-9), están presentes en el rock y en el pop en general. En un plano conceptual, integran una contracultura tonal frente a la “hegemonía” de la progresión V-I y I-VIm (FREITAS, 2010: 696).

²¹ Para Félix (2006) el ritmo lento es imprescindible para que la poesía discurra casi como el habla, sin métrica periódica (constante).

Fig. 10 - Variaciones del motivo de la introducción en landó de “Cuatro tiempos negros jóvenes”.
Fuente: CASAVERDE (1986); transcripción y musicografía del autor.

Fig. 11 - Variaciones del motivo de la introducción en landó de “Cuatro tiempos negros jóvenes” (cont).
Fuente: CASAVERDE (1986); transcripción y musicografía del autor.

En la primera variación, vemos principalmente una serie de acordes marcados en bloques (compases 131 y 132, Fig. 10), que cumplirían una función de reforzar, presentar o establecer el andamento solemne del landó; ya en la segunda variación, la línea de bajos confirma lo anterior, con una marcación más “pesada” y casi continua (compás 134, Fig. 11). En la última variación, en el ápice del *rubato*, Félix frasea en un mismo compás una negra con puntillo, dos cuatrillos y un tresillo cuyo último tiempo anticipa la nota del próximo compás (compás 135, Fig. 11).

Enseguida, el músico ensaya otro camino para llegar a la tónica sin repetir el motivo Im - VII - VI7 por cuarta vez:

The image displays three systems of musical notation for guitar, measures 137 through 140. The first system (measures 137-138) features a melodic line in the treble clef with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the bass clef with chords and single notes. The second system (measures 139-140) includes a melodic line with triplets, a quintuplet, and a glissando, and a bass line with chords and a triplet. The third system (measures 140) is marked '(staccato con M.I.)' and 'f', showing a melodic line with staccato eighth notes and a bass line with chords and staccato notes.

Fig. 12 - Variaciones del motivo de la introducción en landó de “Cuatro tiempos negros jóvenes” (cont).
Fuente: CASAVERDE (1986); transcripción y musicografía del autor.

En relación con las peculiaridades técnicas de la performance guitarrística de Casaverde podemos atentarnos a algunos de los siguientes aspectos:

- Sobre la mano derecha, el guitarrista utiliza, no solo en esta pieza como a lo largo de su carrera, el uso exclusivo de la yema del dedo para producción de timbre en las cuerdas.
- La gama timbrística de las cuerdas a lo largo del brazo de la guitarra se limita al *sul tasto* característico de la región entre los trastes 15 y 19, usualmente estacionando la mano derecha a la mitad de la boca del instrumento y — en el caso particular de Casaverde— girando el eje de la muñeca ligeramente hacia abajo.
- Aún refiriéndonos a la técnica de la mano derecha, el guitarrista substituye sistemáticamente toda fórmula de *arpeggio* del tipo p-i-m-a, por la opción de ligar las cuerdas en un ataque único que contrapone pulgar e indicador. Comparemos usando la digitación del referido guitarrista y un ejemplo extraído de la literatura guitarrística clásica:

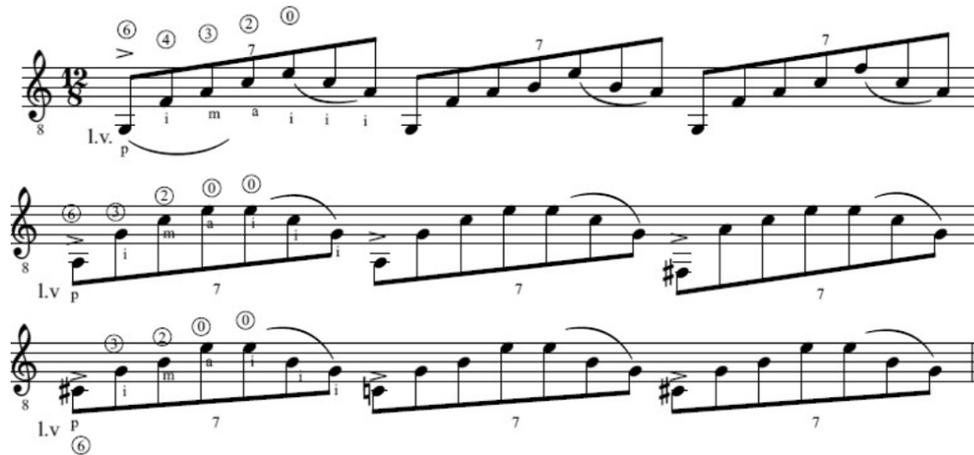


Fig. 13 - Substitución del p-i-m-a por oposición entre pulgar y ligadura de indicador.
Fuente: CASAVARDE (1986); transcripción y musicografía del autor.



Fig. 14 - Abel Carlevaro, “Preludio americano N.o 1 – Evocación”, compases 13 y 71. Fuente: CARLEVARO (1970)

- Otra cuestión que resalta de la transcripción es el uso de bloques de acordes (plaqué) en contraste con la profusión sistemática de cuerdas sueltas que se dejan vibrando sin encortar la duración de estas (*lasciare vibrare* o “l.v”)
- La mano derecha también exige en determinados pasajes gran independencia del pulgar dada la función rítmica que se le imprime en determinados inicios de compás. Por momentos, el pulgar parece mantener siempre un segundo plano, dejando la disertación armónico-melódica al brillo de las cuerdas agudas.
- La digitación de la mano izquierda resulta especialmente difícil dada la intencionalidad de dejar presionadas las cuerdas el máximo tiempo posible (dentro del compás) principalmente para conservar la voz del bajo (aún cuando la figura musical sea de corta duración)

La construcción rítmica del motivo principal del landó, que ejemplarmente aparece en los compases 131 (frase de pregunta) y 132 (frase de respuesta, ambos en la figura 10) guarda relación directa con el padrón básico del cajón para este tipo de ritmo (conforme detallado en la figura 3)

La idea (diseño) guitarrística de la introducción y las variaciones de este landó para guitarra – hasta esta parte – oscilan entre las características del landó-danza (convención de impulsos y reposos) y el landó-canción (flujo amétrico) toda vez que contempla pasajes fuertemente rítmicos en diálogo con el cajón (compás 140 en adelante, *staccato* con mano izquierda) como también pasajes cargados de intensidad cuyo correlato se da por la abundancia de grupos irregulares (tresillos, cinquillos etc.) con fines de elucidar un pasaje de mayor intensidad.

Podemos sugerir un padrón de las variaciones con el propósito de explicar todos estos pasajes: en la primera serie teníamos algo como $\parallel : \downarrow. Bm5 \downarrow. Bm5 \downarrow. A6/9 \parallel \downarrow. G7 \downarrow. G7 \downarrow. G7 : \parallel$; ahora el camino es del tipo $\parallel : \downarrow. Bm6/F\# \downarrow. Fdim \downarrow. Em7/9 \parallel \downarrow. C\#5dim \downarrow. F\#7 \downarrow. Bm5 : \parallel$ (compases 137 a 139, Fig. 12), muy parecido a uno de los trechos de la introducción (compases 126 a 128, Fig. 8), con la nota Mi menor como “nuevo” lugar de llegada y de pasaje, siempre en la misma lógica del *descensus* ya mencionado. Vemos también la utilización de un acorde del tipo VI 7/14# (compás 140, Fig. 12), que agrega cierta tensión al pasaje debido a una segunda menor compuesta y, por otro lado, la persistencia de la relación rítmica 3:2 en las últimas cuatro notas del mismo compás. Reparemos en el siguiente diálogo rítmico entre la guitarra y el cajón, en una métrica propuesta por las fórmulas de compás que obedecen a las acentuaciones de cada instrumento en el referido pasaje:

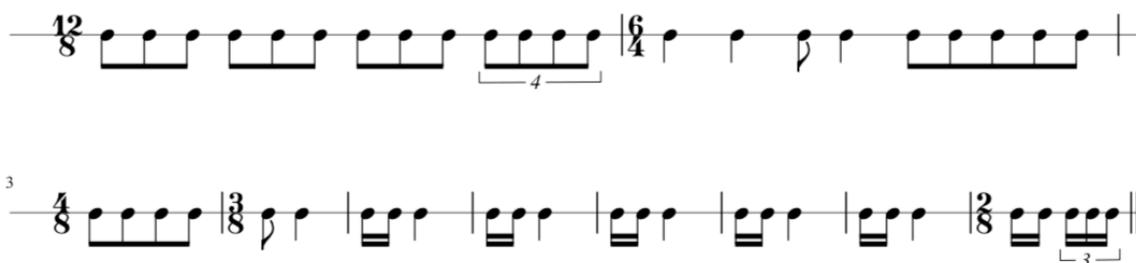


Fig. 15 - Pasaje del landó ($\downarrow = \pm 70$ bpm) en “Cuatro tiempos negros jóvenes”, contrapuntos entre guitarra (sup.) y cajón (inf.). Fuente: CASAVARDE (1986); transcripción y musicografía del autor.

Podemos sumar ahora un recurso armónico que genera una salida temporaria del centro tonal del landó (Bm) hasta ahora. Se trata de un ciclo cerrado de “dos-cinco”, (Am7 - D7 || Bm7 - E7), donde la función del VII pasa al IIm7 cadencial predominante. Otra forma de pensar este pasaje es en una escala de Am, donde la 6.^a y la 7.^a serán siempre fa sostenido y sol sostenido, también conocida como *jazz melodic minor scale* (escala menor melódica del jazz), lo que hace posible que los cambios entre I y VI grado (C mayor y A menor) impliquen una serie de polivalencias complejas (FREITAS, 2010: p. 145):

Fig. 16 - Pasaje del landó ($\downarrow = \pm 70$ bpm) en “Cuatro tiempos negros jóvenes”.
Fuente: CASAVARDE (1986); transcripción y musicografía del autor.

Observemos también que, por ejemplo, mientras el cajón realiza un padrón de percusión bajo el estilo “toro mata”, Félix ensaya un motivo melódico sincopado, cuya acentuación muda la fórmula de compases para 5+7/4, principalmente por la anticipación del bajo en los compases 146 y 148. Más adelante, llegamos a un punto próximo del final de esta, debido sobre todo a la profusión de síncopas que expresan la intención de estar fuera de cualquier métrica, llegando, por así decirlo, a ser casi un encadenamiento de eventos sonoros que sintetizan en los intérpretes las voces que hablan con las voces que cantan: aquellas que se interesan por lo dicho y las que se interesan por la forma de decir (TATIT, 1995: 15):

The image displays a musical score for guitar, consisting of four systems of staves. Each system includes a treble clef staff (melody) and a bass clef staff (bass line). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The systems are numbered 151, 152, 154, and 156. System 151 features a melodic line with a glissando at the end and a bass line with chords. System 152 includes a forte (f) dynamic marking, a 4-measure slur, and a 3-measure triplet. System 154 features an 11-measure slur, a 3-measure triplet, and a sforzando (sfz) dynamic marking. System 156 includes a ritardando (rit.) marking. The score is a transcription of a piece by Casaverde (1986).

Fig. 17 - Pasaje del landó ($\downarrow = \pm 70$ bpm) en “Cuatro tiempos negros jóvenes”.
Fuente: CASAVERDE (1986); transcripción y musicografía del autor.

Antes de dar por finalizada la pieza, Félix contrasta el landó (de 12/8 a 60-70 bpm) con un intenso y fugaz pasaje de festejo (28 compases de 6/8 a 130 bpm, algo así como la mitad del indicador de compás y el doble del *andamento*). Esta irrupción deja el festejo con la función de ser un *divertimento*, una salida para contornar y “disertar” su expresividad estética en contraste con el landó, el cual retoma para cerrar la suite:

Fig. 18 - Retorno al “landó” y final de “Cuatro tiempos negros jóvenes” (compases finales).
Fuente: CASAVARDE (1986); transcripción y musicografía del autor.

5. Conclusiones

El presente texto buscó localizar las posibilidades del landó para guitarra a partir de la gramática musical de Félix Casaverde, músico negro y autodidacta, conducidos por una suite inmersa en el contexto de la escena musical y política de la ciudad de Lima de la década de 1970, bajo los auspicios artísticos (capital simbólico) de la cantautora Chabuca Granda. En todo momento cuidamos que el análisis formal de la pieza sea siempre precedido por la confluencia de actores y situaciones que eventualmente tengan correlato en dicho tema. No necesariamente nos referimos a una evocación musical del tipo programática o descriptiva, y sí a una relación que pueda explicar los porqués de una síntesis personal de ritmos tradicionales y, de forma específica, la elección de un ritmo como el landó para poder desarrollar a plenitud diversas estrategias instrumentales, técnicas, performativas y composicionales. Quedan muchos otros detalles para poder desarrollar a partir de este tema. Cada uno de ellos podría extenderse individualmente:

- Los procesos comparativos para identificar los métodos de reducción del landó tradicional no instrumental (sea landó-danza o landó-canción) para el landó adaptado para guitarra, así como las particularidades idiomáticas que el instrumento aporta a este género.
- Los diversos procesos compositivos y técnicos por los cuales el landó no solo está presente en la guitarra solista (función armónica y melódica) como también en otras formaciones populares reducidas (por ejemplo, tríos de guitarra, cajón y contrabajo)
- Las particularidades del landó para guitarra compuesto recientemente, o fuera del territorio cultural peruano, así como sus variables en cuanto género musical globalizado²².

Esperamos que estas aproximaciones sobre el landó en general, y sobre sus posibilidades en la guitarra en particular, puedan servir para profundizar nuestro conocimiento sobre la sofisticación de este ritmo de la costa peruana así como determinar, comparativa y analíticamente, los elementos que integran dicha sofisticación que deseamos valorizar también a partir de sus elementos performativos. Por fin, deseamos haber contribuido, aunque de forma modesta, para llamar la atención para las riquezas del landó, anhelando así que los compositores se inspiren a componer nuevos landós, ya sea para guitarra como para otras formaciones instrumentales.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mariano. Félix Casaverde: La guitarra y la vida. *Revista Quehacer*, nº 103. Lima: Descó, 1996. 84-88.

APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. 2ª ed. rev. Massachusetts: Harvard Univ. Press, 1974.

CARLEVARO, Abel. *Preludio Americano*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1970.

CASAVARDE, Félix. *Entrevista con Rosa Elena Vásquez Rodríguez*. Lima, 2006. Entrevista.

_____. Entrevista con Fernando Elías Llanos. Lima, 5 ago. 2009. Entrevista concedida en casa de Félix

²² Pensando, por ejemplo, en la reciente producción del también peruano Coco Vega, quien compuso un landó para guitarra solista (sin cajón), o los “Aires de landó” del guitarrista Fabiano Borges (Brasil) o la experiencia interpretativa de arreglos al estilo landó por agrupaciones como el Quarteto Maogani (Brasil). Tampoco fue posible estudiar a fondo las experiencias musicales en los territorios jazzísticos de músicos estadounidenses como Richie Zellon y Eric Kurimski, ambos desarrollados a partir de las peculiaridades de la guitarra eléctrica.

Casaverde Vivanco. Entrevista.

CHABUCA GRANDA. Tarimba Negra. Madrid: Movieplay, 1978. 1 disco sonoro (45 min), 33 1/3 rpm, microsulco, estereo, 12 pol.

FELDMAN, Heidi Carolyn. *Black rhythms of Peru: reviving African musical heritage in the Black Pacific*. Connecticut: Wesleyan University Press, 2006.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. 2010. Tesis (Doctorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

JOHNSON, Steven. "Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique?" *Musical Quarterly*, 78, 1994: 742-773.

LEÓN QUIRÓS, Javier Francisco. *The Aestheticization of Tradition: Professional Afroperuvian Musicians, Cultural Reclamation, and Artistic Interpretation*. 2003. Tesis (Doctorado). Faculty of the Graduate School of the University of Texas at Austin, Texas.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. Breves anotações sobre a poesia peruana da segunda metade do século XX/Breves notas sobre la poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX. In: NORÕES, Everardo et al. El río hablador: antología de la poesía peruana (1950-2000)/O rio que fala: antologia da poesia peruana (1950-2000). Rio de Janeiro: 7Letras; Recife: Ensol, 2007. 10-33.

SILVA, Júlia Lúcia de Oliveira Albano da. *Rádio: oralidade mediatizada, o spot e os elementos da linguagem radiofônica*. São Paulo, Annablume, 1999.

SOTO Mena, Andrés (Compositor). Negra presuntuosa. Intérprete: Andrés Soto Mena. In: Para El Carmen. Lima: IEMPSA, 1981. 1 disco sonoro (45 min), 33 1/3 rpm, microsulco, estereo, 12 pol.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EdUSP, 1995. 9-28.

TOMPKINS, William D. The Musical Traditions of the Blacks of Coastal Peru. Tese de doutorado. Los Angeles: University of California. Tradução de Raquel González Paraíso e Juan Luis Dammert E. Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú. Lima: Pontificia Univ. Católica del Perú, 2006. En imprenta.

VARIOS AUTORES (Compositor). *A saca' camote con el pie*. Intérprete: Lucila Campos. In: La jarana es con... Lima: El Virrey, 1974. 1 disco sonoro (45 min), 33 1/3 rpm, microsulco, estereo, 12 pol.

VARIOS AUTORES (Compositor). *No valentín*. Intérprete: Pepe Vásquez. In: La gran noche de peña Vol. 1. Lima: IEMPSA, 2002. 1 disco compacto (60 +min.): digital, estéreo.

VARIOS AUTORES (Compositor). *Samba malató*. Intérpretes: Nicomedes Santa Cruz y Conjunto Cumanana. In: Cumanana. Lima: El Virrey, 1970. 3ª ed. 1 disco sonoro (45 min), 33 1/3 rpm, microsulcos, estéreo, 12 pol.

VARIOS AUTORES (Compositor). *Toro Mata*. Intérprete: Caitro Soto. In: Coplas, marineras y Festejos. Lima: El Comercio, 2000. 1 disco compacto (43 min.), digital, estéreo. Vol. 4. Serie Historia de la Música Peruana.

VARIOS AUTORES (Compositor). *Toro Mata*. Intérprete: Cecilia Barraza. In: Cecilia Barraza. Lima: Sono Radio, 1971. 1 disco sonoro (45 min), 33 1/3 rpm, microsulco, estereo, 12 pol.

VARIOS AUTORES (Compositor). *Toro Mata*. Intérprete: Susana Baca. In: Espíritu vivo. Luaka Bop, 2002. 1 disco compacto (60 +min.), digital, estéreo.

VÁSQUEZ RODRÍGUES, Rosa Elena. *Historia de la música en el Perú*. Educación por el Arte, Serie 2 para estudiantes de Secundaria, Historia del Arte Peruano, Fascículo 2. Lima: MINEDU, 2007.

_____. *Entrevista con Fernando Elías Llanos*. Lima, dic.-feb. 2009. Serie de entrevistas concedidas en casa de Rosa Elena Vázquez Rodríguez. Entrevista.