



# El Huayno con Arpa

Estilos globales en la nueva música popular andina

Claude Ferrier



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

INSTITUTO DE  
ETNOMUSICOLOGÍA



IFEA

INSTITUTO FRANCÉS DE ESTUDIOS ANDINOS  
UMIFRE 17, CNRS / MAEE

# El Huayno con Arpa

Estilos globales en la nueva música popular andina

Claude Ferrier



INSTITUTO DE  
ETNOMUSICOLOGÍA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ



IFEA

INSTITUTO FRANCÉS DE ESTUDIOS ANDINOS  
UMI-FRE 17, CNRS / MARE

**El Huayno con Arpa: estilos globales en la nueva música popular andina**  
**Claude Ferrier**

Primera edición, enero de 2010  
1000 ejemplares

© Instituto de Etnomusicología – IDE  
Pontificia Universidad Católica del Perú  
Av. Universitaria 1801, San Miguel  
Lima 32, Perú  
Telf. (51-1) 626-2000  
E-mail: ide@pucp.edu.pe  
www.pucp.edu.pe/ide

Este volumen corresponde al Tomo 5 de la serie «Estudios Etnográficos»

© Instituto Francés de Estudios Andinos, UMIFRE 17, CNRS-MAEE  
Av. Arequipa 4595, Lima 18, Perú  
Telf. (51 1) 447 60 70 Fax: (51 1) 445 76 50  
E-mail: postmaster@ifea.org.pe  
www.ifeanet.org

Este volumen corresponde al tomo 278 de la colección «Travaux de l'Institut Français d'Études Andines» (ISSN 0768-424X).

ISBN: 978-612-45070-0-7  
Hecho el depósito legal en la  
Biblioteca Nacional del Perú: 2009-14783

Diseño de carátula y diagramación: Carmen Javier  
Fotografía de bordados: Alfonso Zavala  
Cuidado de edición: Mateo Millones  
Corrección de estilo: Deysi Vicuña  
Revisión de textos: Juana Iglesias

Sin otra mención, todos los ejemplos musicales, transcripciones y traducciones son del autor.

Con el auspicio de la Embajada de Suiza en el Perú, otorgado en el marco del 125° aniversario de las relaciones bilaterales Perú-Suiza.



Schweizerische Eidgenossenschaft  
Confédération suisse  
Confederazione Svizzera  
Confederaziun svizra

**Embajada de Suiza en el Perú**

**125**  
ANIVERSARIO  
**PERU-SUIZA**  
RELACIONES BILATERALES

*Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de esta publicación y de las obras grabadas sin el permiso previo de los editores.*

# ÍNDICE

## *Prólogo*

Daniel Rüegg

## **1. Introducción**

### **2. El huayno y sus transformaciones urbanas en el siglo XX**

- 2.1 El huayno y el migrante
- 2.2 La cumbia andina o *chicha* (auge: 1970-1985)
- 2.3 El huaylas tecno o huaylas mañanero (auge: 1994-1997)
- 2.4 La *tecnocumbia* (auge: 1998-2000)
- 2.5 Otros movimientos y géneros musicales

### **3. Estilos de huayno de Áncash y de la sierra de Lima**

- 3.1 El huayno (o chuscada) de Áncash
- 3.2 El huayno de la sierra de Lima

### **4. Siglo XXI: Procesos musicales en el huayno con arpa**

- 4.1 Generalidades
- 4.2 El registro grave
- 4.3 El registro agudo y los arpeggios
- 4.4 Armonía
- 4.5 Modos
- 4.6 Esquema formal
- 4.7 Ritmo

### **5. Entre lo local y lo global**

- 5.1 Las cantantes
- 5.2 Los arpistas y sus arpas
- 5.3 El mercado y sus influencias
- 5.4 La diáspora peruana y los medios de difusión masiva

## **6. Conclusiones**

## *Bibliografía*

## *Discografía*

## *Videografía*

## *Lista completa de ejemplos de audio en el cd*

\*Lista elaborada por Carlos Baldeón

# Prólogo

Daniel Rüegg

---

- 1 Sin haberlo planeado desde un principio, cuando en el año 2000 comenzó a escribir su primer trabajo sobre música peruana, a Claude Ferrier le ha salido una verdadera trilogía temática. Tres libros concebidos independientemente uno del otro, y cada uno tratando un asunto individual, se revelan ahora como tres facetas de una sola materia: el amor por el arpa (su uso y función en el Perú actual andino y migrante). El tema, por supuesto, no presenta una unidad en sí. Pero visto desde la perspectiva de su última obra, *El huayno con arpa*, se manifiesta como un único argumento profundizado por el propio autor durante muchos años de dedicación y estudio.
- 2 Su primera monografía, *El arpa peruana*, premiada por la Biblioteca Nacional del Perú y por la Pontificia Universidad Católica del Perú, se puede considerar como un trabajo musicológico (y didáctico-musical). Y es algo sorprendente que precisamente este trabajo no esté acompañado por un disco de audio o de video, aunque reflexionando un poco en torno a esta falta —que hubiera sido importante en los dos tomos siguientes— resulta que solo es aparente, ya que una de las preocupaciones principales de Ferrier en esta obra es tratar de determinar normas que manejen la *escritura* de la música de arpa en el Perú.
- 3 Su segundo volumen, *Navidad en los Andes*, es un aporte en el campo etnográfico (e histórico) en cuanto descripción y análisis completo de un ritual andino, *un fait social total* como dirían Claude Lévi-Strauss o Marcel Mauss. Lógicamente está acompañado de un DVD (y no de un CD) que ilustra con mayor intensidad la vivencia navideña de los pobladores de San Francisco de Querco, Huancavelica.
- 4 Como culminación de sus estudios, tanto prácticos como teóricos y analíticos, realizados desde hace 30 años, aparece ahora un tratado etnomusicológico: su tercer libro llamado *El huayno con arpa. Estilos globales en la nueva música popular andina*, donde Ferrier registra las variedades de un estilo musical y su desarrollo durante las últimas décadas, para llegar a conclusiones profundas y a la vez personales acerca de lo que representa ese género que alcanzó gran popularidad no solo en Lima y en todo el Perú, sino también en las comunidades migrantes peruanas de todo el mundo. Como

consecuencia natural, el libro está acompañado de un CD de audio con 87 ejemplos musicales que ayudan a comprobar y entender al pormenor lo expuesto en el texto.

- 5 Es exactamente en esto que radica su valor científico: Ferrier expone aquí todos sus argumentos acerca de la *praxis* musical (en el sentido del sociólogo Pierre Bourdieu) para que sean evaluadas críticamente —o se comprueba o contradice lo expuesto comparándolo con la realidad social y musical— por un público interesado e informado. Pero hay algo más allá de lo científico: mientras que el estudio está elaborado con rigor etnomusicológico, a lo largo de la lectura se puede percibir una inquietud acerca de la actualidad y del futuro del género *huayno con arpa* y de la música andina en general.
- 6 Ese color e índole personal llevan a *El huayno con arpa* más allá de un texto meramente etnomusicológico, volviéndolo un testimonio del compromiso del autor con la realidad social y las prácticas musicales actuales del Perú. Con una insistencia casi imperceptible, Claude Ferrier nos lleva a hacernos la pregunta: ¿qué será de la música andina en el futuro?
- 7 ¿Se desarrollará a partir del actual *huayno con arpa*, como deja pensar el presente texto, o partirá de otro género musical actual, tomando en cuenta el contexto global de las variedades musicales con raíces andinas que tienen buena acogida dentro del público peruano? Por eso no es extraño que en el transcurso de *El huayno con arpa*, otros géneros peruanos sirvan como puntos de referencia una y otra vez. Entre ellos destaca la cumbia peruana que recientemente ha sido también objeto de estudios etnomusicológicos. En una documentación sobre la cumbia peruana (Romero, 2007), Raúl Romero, Omar Ráez y sus interlocutores esbozan los cambios que sufrió o disfrutó (según posición y punto de vista de cada uno) el huayno desde que se mezcló con la cumbia proveniente de Colombia y con otros estilos ajenos, dando origen a un nuevo estilo netamente peruano: la *chicha*, la *tecnocumbia* y sus variedades. Estos autores están indicando asimismo un escenario en el cual estaría evolucionando la música popular andina hacia el futuro: ¿se desarrollará a partir de las formas actuales de la cumbia peruana?
- 8 Además de la cumbia peruana y del *huayno con arpa* como posibles puntos de partida para la música andina futura, hay que tomar en cuenta al menos a un género adicional que hasta hoy no gozó de tanta atención etnomusicológica como los ya mencionados. Se trata del *huayno pop* / *rock* representado por conjuntos o bandas como el Dúo Ayacucho, los Hermanos Gaitán-Castro o Antología, entre otros. Aunque yo me acostumbré a considerar distintas las variedades *rock* y *pop* del *huayno novoandino* —siendo este un término tomado de la moda y sobre todo de la comida peruana, que hace resaltar su modernización a través de elementos y usos ajenos, y que me parece muy adecuado para clasificar a los tres (o cuatro) géneros ya citados—, no puedo negar que tienen mucho en común, tanto a nivel musical como en su(s) contexto(s) socioculturales. Entonces me arriesgo a preguntar acerca del destino próximo de la música andina: ¿será regido quizás por el *huayno pop*?
- 9 ¡Sea lo que sea! Con trabajos como este se comprueban dos cosas a la vez: primero, que es posible y fructífero estudiar la(s) música(s) de las masas populares poniendo énfasis en el aspecto musical para entender mejor a la música y a los músicos involucrados en el fenómeno, tanto como los procesos de intercambio cultural entre comunidades de personas en distintos o hasta en los mismos lugares. Segundo, que la materia —el estudio del *huayno con arpa*— no se acaba con una sola disertación sino que abre campo para muchas preguntas, como las ya formuladas en este prólogo y otras que el lector irá

haciéndose a través de la lectura del texto. El mérito de haber logrado ampliar la perspectiva analítica sobre el huayno peruano le pertenece a Claude Ferrier.

# 1. Introducción

---

- 1 En el año 2001, cuando estaba escribiendo mi trabajo *El arpa peruana* (Ferrier, 2004), mi amigo y colega Luis Salazar, profundo conocedor de las tradiciones musicales de su país, me hizo notar que en la parte dedicada al estilo del norte hubiera tenido que incluir un análisis del naciente huayno con arpa, percusión y bajo eléctrico. Quise voluntariamente ignorar la sugerencia y junto a ella aquel fenómeno musical al cual dedico unas pocas líneas en *El arpa peruana*, pensando erróneamente que era la expresión de una moda pasajera destinada a desaparecer rápidamente. Sin embargo, casi cada vez que arribo al Perú —y más particularmente a Lima— después de una larga ausencia, me sorprenden nuevas modas o corrientes musicales imposibles de ignorar. Por ejemplo:
  - Cuando llegué por primera vez al Perú en 1986, impregnado de música tradicional andina que conocía solo a través de soportes sonoros, la vigencia de la chicha en la capital me obligó a reprocesar todas mis certezas andinas europeas...
  - En 1995 fui acogido por el huaylas tecno y por primera vez tomé conciencia del abandono de algunos instrumentos andinos tradicionales como el arpa y el violín, que no eran utilizados por el nuevo estilo moderno del huaylas...
  - La tecnocumbia me recibió con los brazos abiertos en 1998 y más aún en el 2000. En este caso también tuve que reajustar mi punto de vista sobre las corrientes musicales peruanas, pues consideraba a la tecnocumbia muy diferente estilísticamente de la música andina en general...
  - En el 2002 fue la vuelta de los huaynos ayacuchanos románticos, que no encajaban con mi espíritu algo pragmático y, a veces, demasiado realista y concreto...
  - En el 2003 y en el 2006 me arrastraron avalanchas de huayno con arpa, fenómeno musical de masa que ya no pude ignorar como lo había hecho en el 2001...
- 2 Ahora, en octubre del 2008, me pregunto cuál va a ser la sorpresa musical cuando vuelva al Perú<sup>1</sup>. Esta expectativa dice mucho sobre el dinamismo de la actividad creativa de artistas y músicos peruanos (Romero, 2007: 43), y sobre la virulencia de los procesos de transculturación que vive continuamente el país.
- 3 El nuevo huayno urbano o huayno con arpa es un caso particular en la plétora de tendencias musicales aparecidas en Lima en los últimos 40 años (pensemos por ejemplo en las múltiples facetas adoptadas por la cumbia peruana a partir de los años sesenta), por un lado por su éxito asombroso a nivel nacional y, por otro lado —desde un punto

de vista más personal—, porque ve como protagonista al instrumento andino con el cual he construido la relación más privilegiada: toco el arpa peruana desde hace 27 años y me apasionan todos los procesos musicales y sociales ligados a ella.

- 4 En la capital, a partir de mediados del siglo XX, se intensificó la interpretación y la audición de música tradicional andina, sobre todo en las reuniones de migrantes o residentes procedentes de una misma región: es la época del huayno comercial en Lima (Romero, 2007: 12-20) y “[...] una etapa importante del folclore nacional que se cumplió, por las décadas del 50, 60 y 70 muy cerca de los migrantes de nuestros pueblos en Lima” (Harada, 2005: 173).
- 5 Hasta ese momento se había escuchado en la capital poca música andina estilizada, adaptada al gusto limeño (fox incaico por ejemplo), cuyas características —cuzqueño-incaicas— derivaban directamente del indigenismo de los años veinte y treinta<sup>2</sup>. Pero en 1986 ya existían más de seis mil clubes regionales en la capital (Altamirano, 1984; Turino, 1996: 471), donde se cultivaba música tradicional. La mayoría de los estudiosos coincide: la función que tuvieron estos clubes para la cohesión del mundo andino emigrado a Lima fue determinante (Altamirano, 1984; Turino, 1996: 470)<sup>3</sup>.
- 6 Cabe mencionar en este marco que los peruanos en la diáspora parecen querer reproducir —por lo menos parcialmente— estos mecanismos de preservación de su identidad a escala mundial, pues existen actualmente 1,395 redes sociales o asociaciones peruanas en 57 países (Yeshayahu, 2009).
- 7 A pesar de su éxito dentro de la población migrante, la ejecución y el consumo de música andina se limitaron siempre a las mencionadas reuniones de residentes y a algún programa radial de emisoras secundarias (pero con el pasar del tiempo por parte de un público siempre creciente en número) que transmitían esta música en horarios de poca audiencia, a menudo muy temprano por la mañana<sup>4</sup>, sin salir de este estatus marginal (Romero, 2007: 16). El famoso programa televisivo de música tradicional Canto Andino de los años noventa también comenzó así, los domingos a las seis de la mañana. Solo cuando se afirmó su popularidad se aumentaron los días de programación y se alargó el horario de una o dos horas. Sin embargo, actualmente (enero del 2008) los programas Miski Taki, La Cajita Musical de Haydée Raymundo, El Folklor de mi Tierra y Canto Andino se transmiten todavía de cinco a seis de la mañana, salvo los fines de semana.
- 8 Paralelamente, el habitante de la capital y parcialmente el de las zonas andinas de la sierra de Lima —Canta, Cajatambo, Huaral, Oyón, Yauyos, la música objeto de este estudio proviene justamente de esta región— o muy bien conectadas con la capital desde hace décadas como el Valle del Mantaro (Romero, 2004: 31-32), e incluso el migrante andino en Lima entran fácilmente en contacto con novedades o modas musicales extranjeras tentadoras: “Después de todo, en los cincuenta, la población urbana de Lima había recibido con entusiasmo la rumba cubana, el merengue dominicano y el mambo de Pérez Prado” (Romero, 2007: 21).
- 9 A partir de los años sesenta, el residente serrano va a tratar, como constituyente de la población urbana de la capital, de integrar estos elementos ajenos<sup>5</sup>, pero símbolos y vehículos de modernidad —participar de la modernidad es una preocupación constante del peruano en general, habitante de un país periférico dentro del sistema económico mundial dominado por Occidente—, a sus nuevas expresiones musicales creadas en la capital.

- 10 Si en algunos casos el residente mantiene celosamente como modelo a la música de su pueblo de origen<sup>6</sup> (Turino, 1996: 474), en otros va a empezar una lenta evolución que lo llevará a alejarse del patrón inicial, para crear una música que lo haga sentirse representado en su nuevo entorno sociocultural.
- 11 Evidentemente los migrantes de primera generación, que todavía nacieron y crecieron en su pueblo andino, tienen la tendencia a mantener un contacto privilegiado con el modelo, mientras que la segunda y tercera generaciones, nacidas y crecidas en Lima, se desvinculan cada vez más (Turino, 1993: 178) —lo cual es comprensible, considerando las ventajas evidentes de la integración— de una matriz cultural vivida como artificial y reconstruida (a través de las actividades de los clubes regionales), lejana y por ende ajena, pues muchos de ellos no conocen el pueblo de origen de sus padres y/o abuelos. En Lima se sienten en casa, no obstante siguen siendo parcialmente foráneos por su origen andino. Son estas las generaciones que van a crear y consumir estilos musicales a imagen y semejanza de su identidad urbana.
- 12 Como ya he mencionado, la integración de los migrantes, de sus hijos y de sus nietos al mundo limeño permanece periférica, lo que favorece el mantenimiento de un cordón umbilical con el pueblo de origen. Sin embargo, al regresar a él, el migrante se sentirá ajeno a su vez y a menudo será percibido como tal por los habitantes. Un excelente ejemplo de este tipo de situación en un contexto musical se encuentra en el estudio de Turino (1993).
- 13 El caso particular de la génesis del nuevo huayno con arpa urbano, en este horizonte musical migrante capitalino apenas descrito, se puede resumir como sigue:
- 14 Históricamente está comprobada la importancia del arpa en la zona de Ancash, región andina musicalmente significativa para el análisis del fenómeno del nuevo huayno con arpa: “En ciertos restaurantes [de Yungay hacia 1945] recalaban los arpistas, esos músicos solitarios que pueden encender la melancolía mejor que ningún otro instrumentista” (Harada, 2005: 24).
- 15 Respecto al origen del estilo de arpa de la región del norte chico, como se suele llamar a una parte de la zona estudiada en este trabajo (provincias de Huaura, Barranca y Huaral), tenemos la siguiente información (Cárdenas, 2008): el arpa como instrumento parece haber sido difundida a gran escala en la región de la sierra de Lima a partir de 1950, difusión impulsada por Melquíades Diego, conocido constructor de arpas, originario de Paccho (Huaura), y fundador del conjunto histórico Los Halcones de Paccho. Él mismo también habría fomentado un cambio en la función del arpa, que hasta entonces acompañaba a conjuntos<sup>7</sup> (con violines y mandolinas), volviéndola un instrumento solista. Después Pelayo Vallejo, recordado gran maestro arpista de Oyón, habría sido el primero en propagar en la capital y luego a escala nacional el nuevo estilo solista de arpa de la sierra de Lima.
- 16 El género es vigente y parcialmente hegemónico (por lo menos respecto a la posición del arpa en el panorama musical nacional) en la Lima de los migrantes a partir de los años setenta, con artistas como Ángel Dámazo (Oyón) o Luis y Tomás Pacheco (Huaral); y algunos años más tarde con el arpista Rubén Cabello o la cantante Alicia Delgado, ambos originarios de Oyón.
- 17 Alfaro Rotondo (2005: 8) pone en evidencia el rol que desempeñó posteriormente, en los años ochenta, Elmer de la Cruz —y Sósimo Sacramento en menor medida— en la génesis del huayno con arpa urbano. En el caso de estos dos arpistas y cantantes no se puede

hablar aún de la creación de un nuevo género, sino de una variedad o evolución del huayno de la sierra de Lima traído por ellos a la capital.

- 18 Pero Elmer de la Cruz, seguido por Robert Pacheco, incrementa la percusión, que hasta entonces se limitaba a un güiro o a las palmas, y la reverberación, tal vez algo exagerada con sus ecos retumbantes, típica de las grabaciones de huaynos de la sierra de Lima de aquella época; este tipo de reverberación desaparecerá en el huayno con arpa.
- 19 A nivel armónico, Elmer de la Cruz va a explorar las armonías de subdominante, que se volverán parte integrante del huayno con arpa del siglo XXI; en el ritmo, asistimos a una cierta aceleración (comparable a la aceleración efectuada por Los Pacharacos en su época) del pulso que, sin embargo, no será adoptada por las exponentes del nuevo género.
- 20 Todavía fiel a la tradición de la música chicha, el caso del cantante Elmer de la Cruz contrasta con el mundo actual del huayno con arpa totalmente dominado por las mujeres<sup>8</sup>. Fue relevante históricamente, siendo emblemático que muchas cantantes — Doris Ferrer, Dina Páucar, Anita Santibáñez, Abencia Meza, entre otras— interpreten canciones suyas como “Vete”, lo que confirma su fuerte influencia sobre el género urbano. Además le debemos, por lo menos en parte, el uso de la nutrida percusión en el huayno con arpa contemporáneo:
- En los años ochenta una nueva generación de músicos liderada por Elmer de la Cruz y Sósimo Sacramento dejó su huella con la inclusión de nuevos instrumentos como los timbales. El padre de esta innovación fue Samuel Dolores, director de la promotora PRODISAR, quien buscaba competir así con la cumbia andina en boga en ese momento (Alfaro Rotondo, 2004: 8).
- 21 Los años noventa, como vamos a ver en el capítulo siguiente, representan un paréntesis en la evolución (que persiste, pero casi de manera subterránea) que lleva lentamente el huayno tradicional de la sierra de Lima a transformarse en huayno con arpa, cuyas principales exponentes son las cantantes Dina Páucar, Sonia Morales, Abencia Meza y Anita Santibáñez.
- 22 El género se impone definitivamente a principios del siglo XXI con su formación estándar que incluye, además del arpa con cuerdas metálicas y cantante considerados tradicionales, un percusionista (con batería con elementos acústicos y eléctricos), un bajista (con instrumento eléctrico) y en la mayoría de los casos un animador<sup>9</sup>. En las presentaciones en vivo hay a menudo una o más bailarinas (o menos frecuentemente bailarines) en el escenario, a la manera de la tecnocumbia.
- 23 Aclaro que el análisis musical de las características del huayno con arpa representa el núcleo de este trabajo, cuyo fin es dilucidar este último proceso de mezcla, combinación y aculturación al cual ha sido sometido el instrumento y la música que brota de las manos de sus intérpretes. En este marco analítico, trataré los siguientes puntos:
- Partiendo de la técnica de interpretación del arpa, las características musicales del nuevo huayno urbano, comparándolo con el huayno serrano costumbrista; evidenciando similitudes y diferencias, elementos tradicionales y modernos, propios y ajenos.
  - El impacto del género en el panorama musical peruano, sea sobre los medios utilizados (instrumentos musicales, su construcción e interpretación), sea sobre sus creadores (las cantantes, los músicos y su relación con la música), sea sobre sus consumidores (el público,

que tiene que escoger el objeto de consumo dentro de una cantidad creciente en forma exponencial de artistas).

- Los desarrollos (mezclas con estilos anteriores como la chicha o la tecnocumbia) y variaciones posteriores del huayno con arpa como el huayno pop, el huayno rap, el tecnohuayno, el estilo de requinto, que parecen delinear una nueva tendencia aún más global del género.
- 24 En la conclusión mostraré cómo esta manifestación artística es un elemento importante en la construcción de una nueva identidad musical global<sup>10</sup> en la metrópoli multicultural limeña (no olvidemos que los millones de migrantes serranos que viven actualmente en Lima, la “Lima urbana, migrante y mezcla de todas las sangres” [Valverde, 2007: 320], provienen de todas las zonas del país, que presenta diferencias culturales enormes según las regiones), en la cual se representan no solamente los serranos de segunda y tercera generación provenientes de la sierra de Lima, zona de procedencia del estilo, sino también migrantes originarios de otras áreas andinas y de otras capas y sectores de la sociedad de esta capital de más de ocho millones de habitantes, sin olvidar a los muchos peruanos en la diáspora.
- 25 Estos resultados me permitirán delinear dos vertientes interpretativas del fenómeno, que por un lado parece favorecer de manera evidente una nueva cohesión cultural en la sociedad peruana urbana contemporánea, pero que por otro lado podría estar inclinándose lo local a favor de lo global, lo tradicional a favor de lo moderno, borrando diferencias a favor de la uniformidad, y la originalidad a favor de estereotipos.
- 26 Antes de pasar a la materia de estudio, quisiera agradecer a las personas que me han apoyado en la realización de este trabajo, comenzando por Daniel Rüegg con quien desde el año 2005 tuvimos conversaciones muy estimulantes sobre el tema —muchas ideas expuestas en este trabajo son fruto de esos intercambios, que lo llevaron además a escribir un prólogo a este estudio—, siguiendo con Luis Salazar que hizo los primeros comentarios y algunas rectificaciones bienvenidas a propósito del pasado y de la actualidad musical peruana, y terminando con Raúl Renato Romero por sus siempre valiosos consejos conceptuales y la coordinación general de la edición por el IDE de la PUCP. Sin olvidar a todos los arpistas peruanos con los cuales compartí alguna vez vivencias artísticas capitales para mi desarrollo musical y humano personal.
- 27 Agradezco además, el auspicio de la Embajada de Suiza en Lima para la edición de este libro en el marco de los 125 años de relaciones bilaterales Perú-Suiza, y la participación del IFEA como coeditor.
- 28 Cabe también mencionar que sin el apoyo incondicional y la paciencia de mi esposa Antonia —gracias a la cual tengo un delicado pedacito de Perú huancavelicano que me acompaña día tras día donde esté— y de mis hijos Gabriel, Marcel y Azucena la realización de este trabajo no hubiera sido posible.

---

## NOTAS

1. La sorpresa fue constatar el gran éxito de Rosita de Espinar y su bandurria, y del Osito Pardo con su requinro, ambos arrisras exponentes de nuevas expresiones musicales directamente influenciadas por el *huayno con arpa*. Volveré más adelante brevemente sobre estos dos fenómenos musicales (párrafos 5.3 y 5.4).

2. Por ejemplo en Navidad, según Ricardo Palma, intervenía, bailando y cantando, un conjunto de *pallas*. Otra excepción la representan los festivales y concursos de Amancaes en Lima entre 1927 y 1935.

3. Y este ha sido el caso en muchos fenómenos migratorios, como precisa Tuzi (2008): “Tienen particular relevancia las asociaciones regionales, ‘comunidades ideales’, que representan un verdadero ‘emblema de casa’. Espacios de memoria, que son al mismo tiempo reales y metafóricos, y que sirven, por así decirlo, para recordar el lugar de origen”.

4. Durante mi viaje al Perú de 1986, me alojé en el cono norte de Lima, distrito de Independencia, barrio Tawanrinsuyo. Cada mañana me despertaba al sonido del arpa de Rubén Cabello interpretando huaynos de la sierra limeña (cantados por la oyonense Elba Girón) que escuchaba el inquilino del piso inferior, migrante andino como la familia que me hospedaba.

5. Velit (2006) observa que la música criolla no ha sufrido procesos similares, añadiendo que esto se debe “a la poca asimilación de nuevos instrumentos por parte del músico costeño”. Esta afirmación es discutible pues la música criolla, después de haberse alimentado de géneros argentinos (valeses y otros estilos románticos) al inicio del siglo xx, por lo menos en cuanto a la percusión, luego se ha africanizado: utiliza actualmente bongos y tumbas, se añaden tambores *batá* al festejo y prácticamente toda la percusión de la salsa.

Por mi parte pienso que la música criolla, fundamentalmente por su posición y función cultural aceptada por una tierra éltre del país, no ha necesitado defender su esencia ni ganarse a codazos espacios culturales propios. Se puede decir que la percusión arriba mencionada pertenece ya a la World Music y es reconocida en el mercado de consumo musical mundial. Además, los exponentes de la música criolla no sufrieron procesos migratorios tan importantes como los andinos (a pesar de “El provinciano”, interpretado por Luis Abanto Morales).

6. En 1986 ruve la oportunidad de participar en un conjunto de *sikuri* de Puno en Lima, la agrupación musical 27 de junio de la Asociación Juvenil Puno. Si bien intervine en los ensayos y en una *pollada* en un pueblo joven (Las Flores, si mi memoria no me engaña) un domingo de septiembre en la tarde, no pude incorporarme a la presentación del conjunto en el encuentro de Sikuris y Sikumorenos Tupac Katari en la concha acústica del Campo de Marre: “Tú no eres aimara -dijeron los responsables del grupo-, no puedes participar con nosotros”; tan fuerte es la conciencia de la pertenencia a un grupo cultural determinado, aun después de 20 años de vida en Lima. Pensemos en “[...] la práctica de un excluyente puneñismo; el mismo que rechazaba la ejecución de la zampona para aquellas personas que no habían nacido en Puno o que, por lo menos, no fuesen hijos de puneños” (Acevedo, 2003). Turino (1993: 148) confirma además que la Asociación Juvenil Puno y su conjunto de sikutis 27 de Junio “no invitaba a los conjuntos de origen limeño al prestigioso evento Encuentro de Sikuris Tupac Katari”.

Quizás sea justamente la existencia en Lima -con sus contradicciones, presión social y vida cotidiana-, la que haya llevado a los residentes puneños a este tipo de reacciones *proteccionistas*. Algunos meses más tarde en Puno (febrero de 1987) no ruve ninguna dificultad en participar como un integrante *normal* en todos los eventos de la Fiesta de la Candelaria con el conjunto de *sikuris* urbano Huj-May, experiencia compartida por intérpretes limeños de *sikuri*: “[...] en Puno todos pueden tocar, nadie te dice nada si eres limeño o puneño, quechua o aimara [...]” (Valverde, 2007: 324).

Sin embargo, Turino (1993: 166) menciona que, en 1986, según los ancianos de Conima (sector rural) “gente fuera de su círculo no tenía el derecho de usar su música de *sikuri*”.

7. Recuerdo que esta era también la función principal del arpa española cuando se difundió en el Perú: acompañar instrumentos melódicos como el violín ejecutando el *continuo* (Calvo-Manzano, 1993).

8. Existen agrupaciones enteramente femeninas de *huayno con arpa* (que se inspiraron en otros conjuntos limeños exclusivamente femeninos como Las Chicas Daya) como Las Amigas del Folklore de Maricruz Gómez.

9. Maestro de ceremonias. Se trata de un integrante (casi siempre son hombres, pero puede haber mujeres; escuchar por ejemplo el CD *En el corazón de todos los peruanos. En vivo* de Dina Páucar) del conjunto, cuya función es darle un marco verbal a la música, comunicándose con el público y comentando los textos interpretados por la cantante. Su presencia es típicamente limeña (ver Turino, 1993: 221). Sin embargo, no todos aprecian su intervención, a menudo algo inoportuna, como lo muestran algunos comentarios, a veces demasiado sinceros, de usuarios de YouTube, a propósito del video de “Qué lindos son tus ojos” de Dina Páucar (en vivo). ¿Por qué habrá cobrado tanta importancia este integrante en el conjunto acompañante de *huayno con arpa*? Efectivamente, a veces estorba a la cantante e impide un contacto directo de ella con el público. Sin embargo, no hay que olvidar que el animador es una figura importante de muchas expresiones y espectáculos musicales en Lima: yo no podría imaginar una actividad —fiesta pública o privada— en cualquier barrio de la ciudad sin la presencia del animador.

10. Se trata de un proceso que comenzó en la segunda mitad del siglo XX: “De esta manera, la música andina que hasta ese momento estaba constituida por expresiones regionales, comenzó a deslocalizarse encumbrando por primera vez ídolos a nivel nacional” (Alraro Rotondo, 2005: 8).

## 2. El huayno y sus transformaciones urbanas en el siglo XX

---

### 2.1 El huayno y el migrante

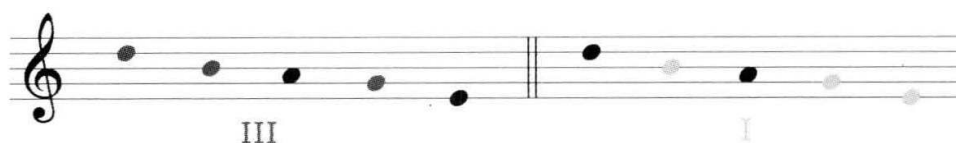
- 1 El huayno representa un verdadero universo musical, poético y simbólico, con una historia de más de 500 años de transformaciones, mestizaje y aculturación.
- 2 Se trata de un género musical considerado precolombino (Montoya, 1996: 484, para mencionar un especialista entre muchos), que por motivos desconocidos se ha desarrollado muchísimo después de la conquista según algunos estudiosos su origen sería colonial, ver Huamán, 2006: 87-88 , para llegar a ser en el siglo XX el medio de expresión musical principal del hombre andino<sup>1</sup>.
- 3 Esto se dio quizás porque no se trata de un género propiamente ritual ligado a una determinada época del año y, gracias a esta característica de *flexibilidad*, se puede interpretar libremente en todo momento, en muchos acontecimientos festivos públicos y privados:
 

El wayno [...] tiene como carácter principal su honda plasticidad que le posibilita adaptarse a circunstancias diferentes de la vida cotidiana y festiva (Huamán, 2006: 79).

La estructura musical del huayno surge de una base pentatónica de ritmo binario, característica estructural que ha permitido a este género que se convierta en la base de la creación de nuevos ritmos contemporáneos, ritmos híbridos desde la chicha hasta el rock andino gracias a su estructura musical simple y flexible (Robles Torre, 2003).
- 4 Existen diversas variedades de huaynos (Montoya, 1996: 484; Huamán, 2006: 95) según pueblos y regiones, que el habitante de la sierra identifica como suyos: huaynos más rápidos, más lentos, interpretados con vientos, cuerdas, percusiones, cantados por mujeres y/o hombres...
- 5 Las diferentes y numerosas instrumentaciones, en sus versiones tradicionales andinas —arpa sola, arpa y violín, guitarras, acordeón y violín(es), para mencionar unos pocos ejemplos de la zona centro-sur andina— están manifiestamente codificadas; es decir que no se mezclan zamponas (flautas de pan) con cuerdas.

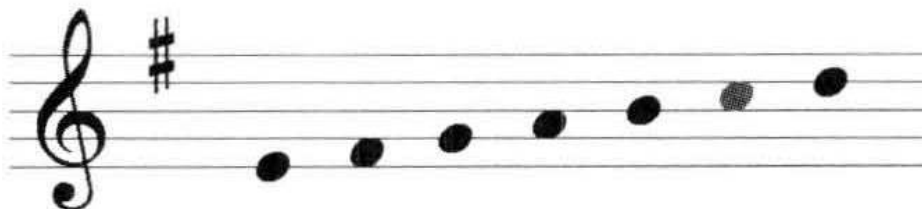
6 Se pueden delinear en el huayno las características musicales siguientes:

- A nivel rítmico, hay que aclarar que aparecen, a menudo, melodías con número impar de impulsos, lo que implica una notación en  $\frac{3}{4}$  o sin compás determinado, pues la música andina no presenta un tiempo fuerte seguido por uno, dos o tres tiempos débiles como la occidental. Observando al huayno desde un punto de vista más occidental, se le podría calificar de música básicamente binaria: “El huayno es la canción y el baile más popular en los países andinos. Su música es generalmente en ritmo binario y su pulso interno es altamente sincopado” (Romero, 2007: 12).
- A nivel melódico, el uso muy difundido de la escala pentatónica<sup>2</sup> desde épocas prehispanicas pareciera todavía vigente: la gran mayoría de las melodías de huaynos está construida sobre las cinco notas que conforman dicha escala.
- A nivel armónico, la utilización de una armonía fundamentalmente modal, basada en la alternancia menor / relativo mayor I-III, las dos únicas tríadas ejecutables en el marco de la escala pentatónica (Piston, 1989: 473). Ver también al respecto el párrafo 4.4.



Ejemplo musical 1 : Armonías en escala pentatónica.

7 En algunos casos, el empleo del acorde del grado VI (de la escala diatónica menor natural):



Ejemplo musical 2: grado VI en escala menor natural.

8 para armonizar sobre todo comienzos de melodías, de introducciones o, raras veces, de fugas, que presentan las notas Mi y Sol como principales notas melódicas de apoyo (he escogido la escala pentatónica de Mi [Mi - Sol - La - Si - Re] como referencia; la escala pentatónica andina puede sin embargo ser construida sobre cualquier altura del diapasón, y utilizada consecuentemente más aguda o más grave, como ocurre en todos los Andes):



Ejemplo musical 3: Introducción de un huayno tradicional de Oyón, sierra de Lima.

9 **Ejemplo audio 1**

10 Estas armonizaciones en el grado VI pueden aparecer, más raramente, en la segunda parte de la melodía principal del huayno (al medio, o menos frecuentemente al comienzo; ver párrafo 3.2.1).

- 11 A propósito de las armonías *únicas* (I-III-VI) ejecutadas en la música de arpa de la región del Callejón de Huaylas-Huánuco (estilo de arpa peruano individuado y llamado así por Dale Olsen, correspondiente a los departamentos de Áncash y Huánuco), importantes para este estudio, ver también la tabla de Olsen (1986-1987, N° 53: 48).
- 12 El ejemplo musical 3 es una buena muestra del uso parcial de la escala diatónica en los estilos de la sierra de Lima (observar en la melodía la aparición repetida del grado II de la escala de Mi menor, Fa#). Por su cercanía a la capital, la región parece haber sido teatro de mayores influencias de la costa peruana u occidentales, como nos confirma Rivera:

Los habitantes de habla castellana en esta comarca [el valle de Chancay, Huaral], en la que el quechua era hablado con regularidad hasta la primera mitad del siglo xx, suman hoy el 98% del total (Rivera y Dávila, 2005: 16).

En los Andes, pues, la música difundida por las ciudades y los medios masivos de comunicación tiende a reemplazar o a fundirse con la música que cada pueblo ha conservado durante años como un patrimonio de su especificidad (Ibíd.).

- 13 En las melodías de la ciudad andina de Ayacucho, conformadas aún por una armonía basada en los grados I-III-(VI), se aprecia sin embargo la escala menor armónica occidental, lo que confirma una fuerte presencia hispánica en esa zona (expresada tal vez en las 33 iglesias de Huamanga y en la primacía de la guitarra):



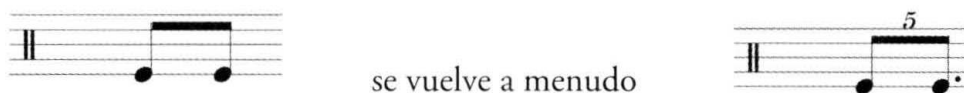
Ejemplo musical 4: Escala menor armónica.

- 14 Esta escala se ha afirmado como elemento fundamental musical tradicional propio; consecuentemente, en las armonizaciones de muchos huaynos ayacuchanos interpretados con arpa (y guitarras y mandolinas) aparece el acorde del grado V con tercera alterada (en modo menor), típico de la música europea. Para poder tener a disposición esta nota ajena a la escala diatónica, el arpista modifica la afinación de una cuerda del instrumento (Ferrier, 2004: 71-72; 2008b: 76):



Ejemplo musical 5: Acorde del grado V con tercera alterada.

- 15 - A nivel interpretativo, sobre todo en la música instrumental, una fuerte ornamentación basada en apoyaturas, bordaduras (que conforman el típico *sonido denso* andino) y anticipaciones. Esta característica de la ejecución musical perdura en los derivados del huayno en Lima como la *chicha*, prueba de la continuidad entre los géneros: "[La guitarra] hacía unos glissandos, mordentes, staccatos y trémolos; parece que mucha gente imitó estas partes porque eran atractivas, de un sabor musical especialmente andino" (Jaime Moreyra de Los Shapis, en Romero, 2007: 61).
- 16 El fenómeno de la anticipación (ver también el párrafo 2.3) es muy evidente en la ejecución de música instrumental, ya que se produce en la interpretación rítmica misma:



Ejemplo musical 6: Ejecución rítmica (notación real e ideal).

- 17 - A nivel formal está habitualmente conformado por tres partes:
- Una introducción A (repetida una o dos veces). En algunas regiones se encuentra precedida y/o seguida por una escala previa, por ejemplo en Ayacucho o Án-cash: "[En la chuscada] existen bordones en las entradas e intermedios entre las estrofas y las fugas" (Robles Torre, 2003). A propósito de la fuga ancashina, actualmente los músicos migrantes en Lima provenientes de esta región los llaman *codos* (comunicación personal de Luis Salazar). La Princesita de Yungay habla de tres partes en la chuscada ancashina: entrada, desarrollo y fuga (Harada, 2005: 71-72).
  - Un tema principal compuesto de dos partes BB', donde B' contiene en la mayoría de los casos elementos de B (el tema BB' es repetido x veces).
  - Una fuga C (se repite de dos hasta seis veces, x veces privilegiando los múltiplos de dos en las actuaciones en vivo acompañando al baile general; de vez en cuando se usa el tema de la fuga para la introducción, en este caso el esquema del huayno es ABA en lugar de ABC), suerte de tema secundario, siempre más corto que el tema principal, que sirve para elevar la tensión antes del final de la pieza musical. Es también el momento en que los bailarines y los cantantes, que habitualmente se unen al zapateo general en las últimas repeticiones instrumentales de dicha fuga, muestran toda su habilidad.
- 18 Los huaynos de la sierra de Lima en particular presentan una característica formal peculiar (ampliamente usada y abusada en el *huayno con arpa* que analizaremos más adelante): la fuga es frecuentemente cantada, nunca es instrumental, rarísimas veces es igual a la introducción, y es seguida por una o dos fugas secundarias o *zapateadas*, D y E. En estas fugas, sobre todo en Cajatambo y en Canta, se invierte en el arpa la función habitual de las manos: la mano izquierda ejecuta la melodía con los bajos, mientras que la derecha acompaña con los agudos. El esquema formal de dichos huaynos se vuelve entonces más complejo, A xBB' C xD xE (ver la tabla 3 en el párrafo 4.6).
- 19 Las secciones C, D, E son, en la sierra de Lima, una parte significativa de la pieza musical y pueden durar tanto como las repeticiones del tema principal B. Esto vale no solo para la música de arpa, sino también para las típicas guitarras con cuerdas de metal o para conjuntos (escuchar al respecto temas de Los Clásicos de Cajatambo).
- 20 **Ejemplo audio 2**

- 21 Es este huayno, con estas características musicales, el que el migrante se lleva consigo a Lima desde los años cuarenta y cincuenta, y que servirá de base para todos los estilos derivados que brotan en la capital a partir de los años sesenta.
- 22 En la tabla 1 se pueden apreciar algunas de estas corrientes musicales (descritas en los párrafos siguientes de este capítulo), esenciales para la génesis del *huayno con arpa*, con sus respectivas influencias nacionales e internacionales, sus centros geográficos y la corriente política bajo la cual aparecieron.
- 23 Es probable que ya anteriormente a las masivas olas migratorias que caracterizan la historia y la sociedad peruanas, la despedida fuera un elemento recurrente de la temática poética del huayno. Efectivamente, existe una serie de melodías que tratan del desarraigo, de la separación, del adiós. Analicemos al respecto la primera estrofa del siguiente huayno del pueblo de Cabana, provincia de Lucanas, departamento de Ayacucho, cantado y grabado en los años ochenta por La Solitaria de Cabana (comparar con el párrafo 5.4):

#### Corrientes musicales peruanas v huayno con arpa en Lima (1965-2007)

Época	Centros geográficos	Corriente política	Corrientes musicales nacionales	Corrientes musicales extranjeras	Exponentes principales
1965	Valle del Mantaro Lima	Belaunde 1	Huayno andino, Huaylas antiguo (géneros trad.), Huayno 'acumbiado'	Cumbia (Colombia), Rock, Pop (EEUU)	Los Pacharacos
1970	Lima	Velasco (ola de modernización: reforma agraria)	Chicha 'ahuaynada'	Salsa (EEUU, Caribe)	Los Destellos, Los Mirlos
1975	Lima (Agustino)	Bermúdez	Chicha 'acumbiado'		Chacalón
1980	Lima	Belaunde 2	Chicha 'ahuaynada'		Los Shapis, Karicia Los Kjarkas
1985	Lima	García 1	Huayno 'achichado'	Saya Caporal (Bolivia) Balada, Bolero (mundo hispano)	Elmer de la Cruz Sósimo Sacramento
1990	Valle del Mantaro Lima (cono este)	Fujimori 1	Huaylas techno		Los Super Mañaneros Las Chicas Mañaneras
1995	Amazonia Lima	Fujimori 2 (ola de modernización: privatizaciones)	Huayno romántico	Technocumbia (Ecuador)	Rosy War, Ada Azucena Aymara Duo Ayacucho, Antología Hermanos Gaitán Castro
2001	Sierra de Lima Lima (cono norte)	Toledo (ola de modernización: neo-liberalismo)	Huayno con arpa		Dina Páucar, Sonia Morales, Anita Santibáñez, Abencia Meza
2006	Lima	García 2	Huayno pop, huayno rap		Iris Flores, Laurita Pacheco




Table 1: Corrientes musicales en Lima, 1965-2007

Expreso Cabanino  
 Carruchallay Volvo  
 No me llesves lejos, lejos de mi madre  
 No me llesves lejos, de mi pueblo querido

- 24 Encontramos, concentrados en una estrofa, una serie de elementos pertenecientes a la vivencia del migrante que va a dejar su pueblo, quizás para siempre<sup>3</sup>, para irse a la costa. En primer término, el viajero personifica al camión u ómnibus (el Expreso<sup>4</sup> Cabanino) que se lo va a llevar, hablándole como a una persona, para volverlo más humano, para poder comunicarle sus sentimientos y para que este pueda entender la tempestad emocional que está viviendo.
- 25 De otro lado, el uso del doble diminutivo quechua carru-*cha*-llay notemos también la mezcla de castellano y de quechua, usual en muchas zonas como Ayacucho, también mencionada por Robles Torre (2003) a propósito del departamento de Áncash: “La chuscada hace uso ambivalente de quechua y castellano” (gran parte de la segunda estrofa de la canción está en quechua), típica de la región, que estigmatiza la presencia de dos mundos culturales y su interacción constante refuerza el intento de humanizar

al medio de transporte y al mismo tiempo señala lo ineluctable de la separación: el viajero siente cariño hacia el vehículo que lo alejará definitivamente de su pueblo y de sus familiares.

- 26 El camión u ómnibus recibe también un segundo nombre, *Volvo*, lo que muestra por un lado que el viajero lo conoce muy bien (reconoce la marca del vehículo), y trata de sentirse todavía en casa durante el viaje y, por otro lado, la popularidad de estos carros suecos en los Andes.
- 27 La súplica siguiente, siempre dirigida al vehículo, muestra el último intento del migrante por evitar la separación de lo más emocional: la madre como ser humano más cercano y el pueblo como medio ambiente familiar donde se ha desarrollado hasta ahora su vida.
- 28 Al llegar a Lima, el migrante de los años sesenta a noventa va a poblar juntándose con familiares en el conocido proceso de la migración en cadena o, menos frecuentemente, emprendiendo su nueva vida totalmente solo uno de los llamados *conos* (“concentraciones de pueblos jóvenes”) de la capital, donde viven millones de migrantes provenientes de la sierra en condiciones difíciles, en casas de esteras y calamina, casi siempre sin luz eléctrica ni agua potable. Enfrentan una lucha diaria por la supervivencia: la mujer a menudo encuentra trabajo como empleada doméstica, donde vivirá toda clase de maltratos, abusos y explotaciones; el hombre tendrá que resignarse al subempleo y a los trabajos más humildes.
- 29 Al comienzo el contacto con otros residentes del pueblo y de la región de origen es básico; en esto, los clubes regionales de residentes desempeñan un papel fundamental para mantener vivos los lazos con sus costumbres oriundas que están, sin embargo, destinados a distenderse cada vez más.

## 2.2 La cumbia andina o *chicha* (auge: 1970-1985)

- 30 Antes de comenzar, subrayo que aunque todos los géneros presentados en este trabajo aparecen sucesivamente en la reciente historia musical peruana, subsisten hasta hoy, con un público más o menos numeroso<sup>5</sup>; es decir, la aparición de un nuevo género no significa el reemplazo total del anterior.
- 31 A propósito de la época de auge de la *tecnocumbia*: “Es importante recalcar, sin embargo, que ni el huayno urbano ni la *chicha* habían desaparecido [...]” (Romero, 2007: 35).
- 32 Hacia 1979, en Italia, yo recién iba conociendo la música latinoamericana, y la peruana en particular, y consumía por entonces cualquier LP, casete o grabación de campo. Obviamente, no podía todavía diferenciar corrientes y estilos musicales, pero fue en esa época —gracias a un casete que me proporcionaron los integrantes del grupo peruano de fusión Polen, de paso por Italia cuando escuché por primera vez a Los Pacharacos con sus huaynos acelerados con saxo. Montoya (1996: 486) ve en este conjunto y en sus innovaciones una primera transformación del huayno andino hacia un huayno más “costeño”, a pesar de tener su origen en el Valle del Mantaro<sup>6</sup>.
- 33 El saxo y el clarinete habían sido incorporados a la música del valle en la primera mitad del siglo xx (Romero, 2004: 113) y son entonces parte integrante de la orquesta típica desde hace más de 50 años. Sin embargo, su uso está netamente codificado por pares o múltiples de dos (Rüegg, 2006).

- 34 La facilidad con la cual el hombre andino incorpora nuevos instrumentos musicales a su expresión tradicional está históricamente probada (Velit, 2006). Baste mencionar el empleo muy difundido hoy en día en los Andes del arpa, del violín, de la guitarra, de mandolinas y bandurrias; todos instrumentos provenientes de España. Lo impactante es que el instrumento musical cambia, pero la expresión artístico-ritual no; es decir que el medio varía pero la esencia de la manifestación cultural no se altera.
- 35 Con Los Pacharacos, juntamente a la aceleración del ritmo, aparece un saxofón solista descontextualizado respecto a la orquesta típica del Valle del Mantaro y a los cánones musicales andinos que, como hemos visto, presentan a menudo instrumentos por parejas y desconocen la figura del solista. El ritmo ejecutado por Los Pacharacos es además ligeramente *tropicalizado* (“desplazamiento de acentos en los impulsos rítmicos”) respecto al huayno.
- 36 Si analizamos el tema “Río Mantaro”, interpretado por Los Pacharacos, observamos lo siguiente:
- Como he mencionado, sobresale un saxo solista; los demás saxos, todavía presentes según su utilización tradicional, pasan a un segundo plano acústico de acompañamiento o relleno armónico. Cabe mencionar también el uso novedoso del saxo en la transición, después de la introducción, o *escala típica* de la música del Valle del Mantaro, tradicionalmente ejecutada por el violín, instrumento que además desaparece en esta versión. A propósito de la actual paulatina desaparición del violín de la orquesta típica, ver Rüegg (2006).
  - El uso de una percusión (cajón) con perfume costeño o “tropical”.
  - Antes de la fuga, aparición de una modulación (cambio de tonalidad a la subdominante, de Re menor a Sol menor) ajena al mundo musical andino<sup>7</sup>.
  - Lazos con la tradición todavía vigorosos como:
    - El uso de una tonalidad (Re menor) conforme a la organología de los saxos, instrumentos “en bemol”.
    - Por parte del arpa, una interpretación tradicional perteneciente al estilo de la música del Valle del Mantaro, en los bajos y en la mano derecha, con las síncopas típicas.
    - Un texto en español mezclado con quechua (*yana ñawi*, ojos negros), típico del huayno mestizo andino.
    - Un esquema formal A, xBB’ y C característico.
- 37 Tres parámetros musicales han sido entonces alterados: la instrumentación, con un solista acompañado por un conjunto, figura inexistente en la música tradicional andina donde normalmente ningún instrumento de un conjunto destaca, y una percusión ajena; la armonía (modulación) y el ritmo (acelerado y *acubiado*).
- 38 Es un primer paso —todavía muy andino— hacia la creación del género de la cumbia andina que se volverá *chicha*.
- 39 **Ejemplo audio 3**
- 40 Durante los años sesenta no solo iba entrando al Perú la música cubana (con La Sonora Matancera, Celina y Reutilio, y más tarde el Dúo Los Compadres), sino también la cumbia proveniente de Colombia, que va a tener cada vez más éxito en el país, difundiéndose rápidamente.
- 41 Este género, presente en la ciudad de Lima, va a sufrir la influencia del huayno, música de los migrantes en la capital; es decir que a través de los residentes serranos en Lima, provenientes de la ola migratoria provocada por la reforma agraria del entonces presidente Velasco, la cumbia se tiñe de huayno y se vuelve *chicha*, *cumbia andina* o

*huayno moderno*. También se observa el proceso inverso, en el cual el huayno va a mezclarse quizás por primera vez con otro género musical, la cumbia, en una anticipada *fusión*.

- 42 A propósito de la *chicha*, sin repetir lo ya expuesto en los excelentes trabajos de Hurtado (1994), Montoya (1996) y Romero (2007), me limitaré a un resumen basándome en Montoya, resaltando algunos aspectos relevantes para el desarrollo posterior del género que estamos analizando:

[...] los movimientos gimnásticos especialmente uniformados para asegurar un espectáculo en el cual el baile del público es fundamental (Montoya, 1996: 486), que responden al modelo de los grupos de música salsa y a la directa influencia de la televisión. Los colores muy vivos y marcados, comúnmente llamados “chillones”, predominan en su vestuario, tomados de los uniformes deportivos (Ibíd.: 487).

[...] el público chichero, formado sobre todo por los migrantes de segunda generación, que viven en las ciudades, tienen empleos más marginales o son jóvenes subempleados (Ibíd.: 487).

[...] los principales músicos y cantores *chicha* son hijos de migrantes andinos que han crecido en Lima, que aprendieron la tradición musical andina por influencia directa de sus padres. Su lengua es el castellano [...] los grupos son únicamente masculinos (Ibíd.: 488).

- 43 Los argumentos de las canciones, íntimamente ligados a la vida urbana del migrante, son los siguientes: pobreza, falta de trabajo, la condición de vendedor ambulante, de trabajadora doméstica, el alcohol, el machismo...

- 44 A propósito de las trabajadoras domésticas y del famoso tema relacionado “Recordando a Natacha”, aquí un testimonio (comunicación personal) que vale la pena referir: en 1979, una joven de 15 años, recién llegada a Lima de una zona rural del trapezio andino, ahora trabajadora doméstica, se encuentra un domingo con su hermana mayor, también empleada doméstica y residente en la capital desde algunos años antes, y le pregunta: “Muchos, sin conocerme, me llaman *Natacha* [...] ¿Sabes lo que significa?”. Respuesta de la hermana: “*Natacha* [...] ¡somos nosotras!”<sup>8</sup>.

- 45 Esta pequeña anécdota nos muestra la popularidad del tema del Grupo Maravilla en el ambiente de los migrantes en Lima y la identificación absoluta de los consumidores con esta expresión musical.

- 46 Sin embargo, esta misma persona subraya que “esta canción era demasiado directa” para las empleadas del hogar que, avergonzadas, trataban a menudo de esconder esta condición laboral considerada demasiado modesta. Esto confirmaría el papel determinante que tuvo la *chicha* en declarar abiertamente y en público los orígenes provincianos, serranos y humildes, tratando así de sacar al migrante de su condición marginal y de una posición casi subterránea dentro de la sociedad capitalina: “[A propósito de Los Shapis], todos con la única idea de hacer música y decir sin vergüenza nuestros lugares de origen” (Jaime Moreyra, en Romero, 2007: 58).

- 47 “Soy provinciano”, de Chacalón (1977), se merece también un comentario:

Soy muchacho provinciano  
 Me levanto muy temprano  
 Para ir con mis hermanos, a-ya-yay, a trabajar  
 No tengo padre ni madre  
 Ni perro que a mí me ladre  
 Solo tengo la esperanza, a-ya-yay, de progresar  
 Busco una nueva vida en esta ciudad  
 donde todo es dinero y es maldad

con la ayuda de Dios sé que triunfaré  
y junto a ti mi amor feliz seré, o-o-o-o, feliz seré, o-o-o-o

- 48 La canción describe la condición típica del joven migrante (o hijo de migrantes), una situación familiar que crea un marco emocional protegido, pero a la vez difícil. Los padres han fallecido o, más probablemente, están muy lejos, en la sierra, que se ha vuelto geográficamente casi inalcanzable. Un trabajo duro (*ayayay*), la noción de *progreso*, fundamental en la mente de todo migrante: “[El conimeño de primera generación Tomás] llega a decir que su propio 'progreso' en Lima ha sido una desilusión, pero que a sus hijos les irá mejor” (Turino, 1993: 73).
- 49 La aserción de una futura felicidad como esperanza extrema es algo desoladora observando el panorama social limeño del 2008, pero casi profética para una minoría de residentes e hijos de residentes, cuya permanencia en la capital ha sido un éxito humano, social y económico.
- 50 **Ejemplo audio 4**
- 51 Ancieta Cano (2005), y parcialmente Montoya (1996: 487-488), distinguen tres etapas principales en la historia de la *chicha*: los comienzos (los sesenta), donde el género sigue muy ligado al huayno, sea a nivel melódico, sea a nivel de las letras (a menudo se interpretan huaynos tradicionales con la instrumentación *chichera*); una segunda etapa (los setenta) más desligada musicalmente del huayno y más cercana a la cumbia; un último auge (los ochenta) que más bien retoma elementos del huayno (basta pensar en la canción “Cervécita”, que hizo famosa la cantante originaria de Yauyos: Flor Pileña, reinterpretada por Los Shapis en estilo chichero, o en el celeberrimo “El alisal”, o “El aguajal” en su versión *chichera*).
- 52 Tal vez semejante evolución pueda ser interpretada en una clave político-social: con el gobierno de Velasco, el Perú urbano se abre parcialmente al mundo andino<sup>9</sup>, y con el festival Inkarrí (algo comparable a la fiesta de Amancaes de los años veinte y treinta) en 1975 la música de la sierra vive un ascenso hacia un cierto reconocimiento nacional (Turino, 1993: 142). Quizás los *chicheros*, no necesitando más defender ocultamente su patrimonio musical andino —ahora oficialmente reconocido— a través de su expresión urbana, se sienten más libres de alejarse del modelo y crear música más original (pensemos por ejemplo en Chacalón).
- 53 Con los gobiernos de Bermúdez y Belaunde de 1975 a 1985, que dan marcha atrás en muchos aspectos —económicos, sociales y culturales— respecto a Velasco, asistimos, como ya he mencionado, a un regreso parcial a la matriz andina de la *chicha*, el migrante sintiéndose de nuevo acorralado culturalmente en la capital.



Ilustración 1: Los Shapis.

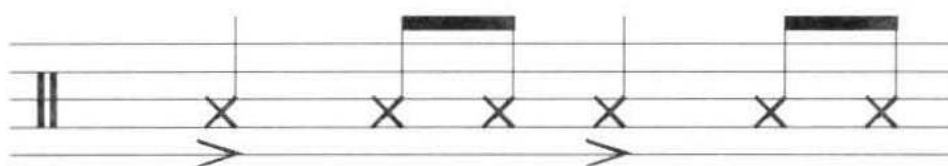
54 Pasemos ahora a analizar brevemente las características musicales que destacan en la *chicha*:

55 — En primer lugar, cabe aclarar la diferencia rítmica fundamental —dentro de una similitud aparente, que tal vez ha favorecido la mezcla de los géneros (Romero, 2007: 28)— entre el huayno y la cumbia. Aunque ambos presentan como pulsación base el ritmo siguiente:



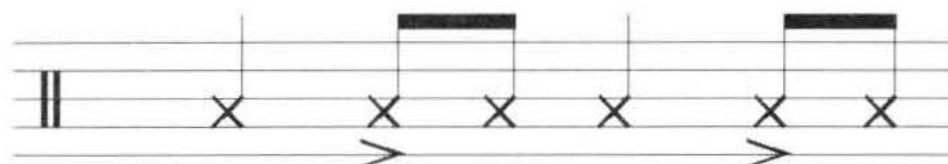
Ejemplo musical 7: Pulsación rítmica de base de la cumbia y del huayno.

56 la cumbia tiene como acentuación evidente:



Ejemplo musical 8: Acentuación de la cumbia.

57 mientras que en el huayno la acentuación se desplaza frecuentemente como sigue (ver párrafo 4.7):



Ejemplo musical 9: Acentuación del huayno.

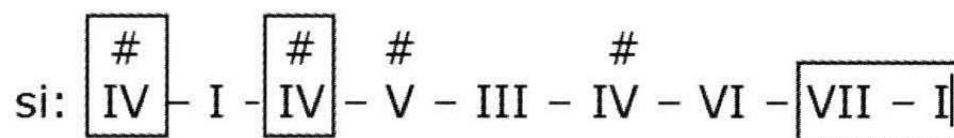
58 — Rapidez del pulso rítmico, en comparación con el huayno tradicional.

- 59 — Incorporación de instrumentos eléctricos (guitarra, bajo y teclado [Romero, 2007: 30]; los únicos instrumentos acústicos son los de percusión, es decir que se trata de un cambio radical en la manera de pensar y ejecutar música, donde por primera vez en la historia del huayno la tecnología desempeña un rol determinante: ¡sin amplificadores no hay música!), novedad en el panorama musical de la época. Quizás por primera vez la música popular va a expresarse a través de recursos instrumentales netamente modernos, provenientes principalmente de EE.UU., por medio de los cuales el migrante andino en Lima se siente ahora parte del mundo moderno, y no del mundo — considerado arcaico— de la sierra.
- 60 — Una abundante percusión directamente heredada de la cumbia.
- 61 — Otra característica de la cumbia, esta vez armónica, es la alternancia fundamental dominante-tónica que presentan las piezas en modo mayor; para el modo menor, existen dos variantes armónicas básicas de esta alternancia: aparte del V (con tercera alterada subida equivalente al modo mayor, muchas cumbias en modo menor renuncian a utilizar la escala menor armónica en beneficio de la escala natural, y presentan una transformación de la alternancia armónica fundamental V-I del modo mayor en VII-I, como en el ejemplo siguiente<sup>10</sup>:



Ejemplo musical 10: Alternancia I-VII en una cumbia en menor.

- 62 Esto confiere a la pieza armonizada de esta manera un particular carácter modal (ausencia de la “sensible” que se resuelve en la tónica) que será percibido por los creadores de la *chicha* y de los géneros posteriores (ver párrafo 4.4) como emparentado al huayno, también música modal a consecuencia de la pentafonía.
- 63 — Las armonizaciones de cumbia en general no se limitan obviamente a la alternancia dominante-tónica mencionada; hay algunas más complejas, que presentan gran parte o hasta todas las tríadas ejecutables en el marco de los grados diatónicos de una determinada tonalidad, que encontramos desarrolladas en la música *chicha* (ver también el párrafo 4.4).
- 64 Un buen ejemplo de tales armonizaciones es el tema ya mencionado “Recordando a Natacha”, donde la mezcla y una cierta convivencia entre los dos géneros la cumbia y el huayno— es particularmente emblemática.
- 65 Por un lado, si la pieza presenta en su secuencia armónica grados con tercera alterada, por ejemplo en la tríada del grado IV con tercera # —consecuencia del uso de la escala menor melódica ascendente, donde aparece el sexto grado de la escala ‘sol’ alterado (es decir sol sostenido) usado en este acorde construido en el grado IV— y en la tríada del grado V, también con tercera #, lo que se hace para obtener la relación dominante-tónica perteneciente a esta misma escala menor melódica ascendente. Por otro lado, encontramos al final de la melodía, conviviendo con estos elementos armónicos muy tonales, la secuencia armónica modal VII-I mencionada anteriormente:



Ejemplo musical 11: Armonía de *chicha*.

#### 66 **Ejemplo audio 5**

- 67 El aspecto tal vez más impactante es el solo improvisado de guitarra eléctrica, donde el intérprete del Grupo Maravilla usa en el primer compás, como instinto inicial, la escala pentatónica andina, paralelamente a la armonización modal (y ejecución de una melodía consecuentemente diatónica, con el uso del grado VI y del grado II de la escala de Si menor natural) VII-I que más se acerca a su sentir armónico andino:

Ejemplo musical 12: Solo de guitarra eléctrica ("Recordando a Natacha").

#### 68 **Ejemplo audio 6**

- 69 Otro buen ejemplo de presencia musical andina en la *chicha* se halla en el ya mencionado "Soy provinciano", de Chacalón, donde encontramos la parte *Soy muchacho provinciano, me levanto muy temprano* armonizada con la típica alternancia armónica básica andina III-I<sup>11</sup> (escuchar al respecto el ejemplo audio 4 y consultar el párrafo 2.1).

## 2.3 El huaylas tecno o huaylas mañanero (auge: 1994-1997)

- 70 Este nuevo género nace en el Valle del Mantaro y en la Lima de los años noventa, durante el primer gobierno de Fujimori. Recordemos las grandes esperanzas de parte de la población peruana de origen andino en este líder político que hablaba el castellano con acento; por ende, no tan lejano del acento de los quechuahablantes provenientes de la sierra.
- 71 De alguna manera, después de los años ochenta, cuando se la identifica mayormente como la tierra de la violencia política armada, la región andina retoma en el consciente colectivo costeño-urbano una función más "convencional", donde las expresiones musicales llamadas "folclóricas"<sup>12</sup> desempeñan un cierto papel<sup>13</sup>, un poco como en la década de los setenta con Velasco. De ahí tal vez se genera un terreno fértil para la creación de nuevos géneros fuertemente ligados a la tradición musical andina, como el *huaylas tecno*.
- 72 Existen variantes anteriores de esta expresión musical y coreográfica originaria del Valle del Mantaro, llamadas *huaylas de salón* o *huaylas moderno*, para diferenciarlas de la versión más rural (llamada también *huaylas antiguo*, derivada del más arcaico *waylarsh*; ver al respecto Romero, 2004: 69).

- 73 Se nota inmediatamente en la misma denominación, que incluye la palabra *moderno*, cómo se ha tratado de posicionar al nuevo género en un determinado contexto histórico y social, emancipándolo de su versión más tradicional. Este no ha sido el caso del huayno de la sierra de Lima y de su transformación urbana, el *huayno con arpa*, en cuyo contexto encontramos una confusión de términos de la cual hablaré más adelante (párrafo 4.1).
- 74 Consecuentemente, los diferentes géneros, el antiguo, el moderno y el *tecno*, han seguido existiendo paralelamente hasta el día de hoy con relativamente pocas interferencias recíprocas.
- 75 Sin entrar demasiado en detalles —ya he puesto en evidencia las diferencias entre el *huaylas antiguo* y el *huaylas tecno* en mi estudio *El arpa peruana* (Ferrier, 2004: 90-93) — recordaré que el nuevo género presenta una acentuación rítmica sincopada o en contratiempo, típica de la región de Ayacucho (ver el párrafo 4.7), ajena a la zona del Valle del Mantaro, y unas armonizaciones atípicas con el acorde del grado VII. Ya vimos la importancia de este grado en la *chicha*, que va aumentando con el tiempo y que triunfa en el *huayno con arpa* (ver el párrafo 4.4), además de una tesitura jalada hacia el registro grave, fenómeno que se reproduce en el *huayno con arpa* (ver el párrafo 4.2), entre otros factores por el uso del bajo eléctrico heredado de la *chicha*.
- 76 Novedad importante en el género: el arpa y el violín, instrumentos fundamentales y núcleo de la orquesta típica del Valle del Mantaro, desaparecen, reemplazados por el bajo (que desempeña el papel de la mano izquierda del arpa) y por el teclado (que sustituye al violín y a la mano derecha del arpa) eléctricos. Desaparece también el clarinete, primer "intruso" en la orquesta típica a partir de 1910 (Romero, 2004: 110).
- 77 Constatamos que la música de la orquesta típica se desarrolla en un contexto instrumental de origen exclusivamente occidental<sup>14</sup>: el arpa y el violín de los conquistadores, instrumentos importados en el siglo XVI, y clarinetes y saxos provenientes del jazz introducidos durante la primera mitad del siglo XX; hay algunas excepciones como Los Olímpicos de Huancayo que incorporan percusiones. En el *huaylas tecno* perdura el mismo contexto, y los instrumentos eléctricos occidentales concebidos en EE. UU. e Inglaterra en la segunda mitad del siglo XX, incorporados ahora a la orquesta típica desplazando a sus predecesores, se vuelven el nuevo emblema de un renovado sentimiento de modernidad, típico de la sociedad andina del Valle del Mantaro (Romero, 2004: 33-40).
- 78 El resultado es una fascinante combinación de instrumentos acústicos (saxos) y eléctricos (bajo y teclado), que encontramos también en el *huayno con arpa*.
- 79 Otro aspecto que hay que mencionar es la influencia en la música peruana del ritmo boliviano de *saya-caporal*<sup>15</sup> (Ferrier, 2004: 92) difundido por la agrupación Los Kjarkas a partir de los años ochenta; este parece ser un fenómeno aparecido por primera vez con el género del *huaylas tecno*. Se trata del ritmo característico, emblema del género, que aparece como imitación de la *saya-caporal* en el *huaylas tecno* para acompañar rítmicamente a la fuga:



Ejemplo musical 13: Ritmo base de la *saya-caporal*.



Ejemplo musical 14: Ritmo de *saya-caporal* en *huaylas tecno*.

#### 80 Ejemplo audio 7

- 81 De paso mencionaré la ya señalada característica rítmica andina, que es el fenómeno de la anticipación. Para ser correctos, habría que anotar el ritmo anterior de la manera siguiente:



Ejemplo musical 15: Ritmo de *saya-caporal* (notación ideal).

- 82 Este tipo de notación pone en evidencia la anticipación en la interpretación de la segunda corchea de cada pulso, lo que se acerca no solo a una relevante característica rítmica andina (recordemos el “pulso interno altamente sincopado”, Romero, 2007: 12, o “[...] huaynos parten de la célula binaria pero a menudo la aproximan a su vecina ternaria”, Cámara de Landa, 2006: 140), sino también al ritmo de *saya* arriba mencionado que, como acabamos de ver, se puede anotar como un 6/8 (corchea-negra, ejemplo musical 14), un 2/4 (corchea-corchea, ejemplo musical 13), un 2/4 con tresillos (corchea-negra) o siempre como un 2/4, con dos corcheas subdivididas en quintillos (ejemplo musical 15).
- 83 Como ejemplo contemporáneo de la vigencia de la anticipación en la rítmica andina, se pueden comparar las dos interpretaciones siguientes de una pieza musical navideña (llamada “Huancasanquina”) ejecutada en el pueblo de San Francisco de Querco, provincia de Huaytará, departamento de Huancavelica (Ferrier, 2008b).
- 84 La primera interpretación, realizada por jóvenes arpistas formados musicalmente en su mayoría en la ciudad de Ica (principal lugar de residencia de migrantes originarios de la parte sur de Huancavelica), muestra una rítmica más “cuadrada”<sup>16</sup> que la del maestro Máximo Flores, anciano arpista querqueño formado musicalmente en la sierra en los

años cuarenta y residente en Lima desde hace cuatro décadas, que aún interpreta su música con las sutilezas rítmicas que aprendió en su juventud.

- 85 Comparando ambas interpretaciones, nos percatamos de que el componente musical andino de “anticipación” pierde su vigencia bajo la influencia costeña y la del tiempo (60 años) que avanza hacia la modernidad:



Ejemplo musical 16: Interpretación rítmica contemporánea.

Ejemplo musical 17: Interpretación rítmica de los años cincuenta.

- 86 Aunque se encuentre esta característica rítmica en el huayno de la sierra de Lima y en el *huayno con arpa*, para no complicar demasiado la exposición he renunciado en este trabajo a la compleja forma de notación musical con quintillos. Habrá entonces que tomar en cuenta este matiz rítmico en muchos de los ejemplos musicales presentados.
- 87 La aparición de este patrón rítmico en el *huaylas tecno* no es una casualidad. A partir de los años ochenta, el éxito del conjunto boliviano Los Kjarkas fue asombroso, y su irradiación en Latinoamérica<sup>17</sup> (e incluso en Europa) fue considerable. Se trataba, según mi parecer, de la reinención (“[El caporal] no mantiene estructuras musicales o coreográficas fijas y reinventa la antigua danza afroyungüña agregando personajes, modificando la vestimenta y los movimientos” [Sánchez 2005:11]) de una música considerada como nacional, un *neo-folclor* eminentemente urbano, pero que correspondía a las necesidades de identificación de los jóvenes de la época: lejos del mundo indígena, pero integrando elementos o instrumentos populares como el charango o la zampoña (interpretados de manera diferente respecto a su ejecución tradicional), el uso de la lengua quechua en algunas canciones, y elementos considerados “modernos” (como textos algo románticos más cercanos a la balada o al bolero). La mezcla fue hábil y lograda.

- 88 Dentro de este marco, se sacó del olvido<sup>18</sup> una expresión musical afroboliviana que hasta ese momento se mantenía como emblema de una minoría, con la cual la mayoría de la población boliviana había tenido pocos contactos<sup>19</sup>.
- 89 El éxito de la *saya* llegó hasta el Perú, donde Los Kjarkas llenaban salas y quizás estadios durante sus conciertos. El ritmo característico ta-ta, ta-ta entró en las neuronas de muchos músicos urbanos, que terminaron insertándolo en su propia música. Pensemos en el grupo Antología<sup>20</sup>, que en el 2000 grabó su *saya* “Noche”, o en las *sayas* de Gaitán Castro o de Yawar.
- 90 Para terminar esta breve presentación del *huaylas tecno* o *huaylas mañanero*, no se puede omitir mencionar que Sonia Morales, estrella del *huayno con arpa*, perteneció en los noventa a la agrupación de más éxito del género, Las Chicas Mañaneras. Su fama fue de grandes proporciones en la población de origen andino: recuerdo una fiesta de bautizo en Lima (en el cono norte, Horizonte de Zárate), en 1995, de una familia originaria de Áncash-Huánuco, es decir sin verdadera relación con el departamento de Junín, donde tuve el honor de ser padrino y de bailar toda la noche exclusivamente al ritmo de los casetes de Las Chicas Mañaneras y de Los Súper Mañaneros del Perú. La situación de los migrantes en Lima y el sistema de las “estrellas musicales” en los años sesenta habían hecho posible que “personas de diferentes regiones se convirtieran en consumidores de una única estrella de la música” (Romero, 2007: 17).



Ilustración 2: Sonia Morales.

- 91 Sin embargo el *huaylas tecno* nunca alcanzó la inmensa acogida popular de la *chicha*, de la *tecnocumbia*, y menos del *huayno con arpa*.
- 92 El conjunto Las Chicas Mañaneras parece ser un trampolín —secundario, el principal es la academia del “Chato Grados” en Ate— para algunas cantantes, pues las muy jóvenes

Sirenitas del Folclor (que interpretan ahora *huayno con arpa* con guitarra eléctrica, 2007) también proceden de Las Chicas Mañaneras.

- 93 Estos cambios de géneros y estilos no solo marcan la evolución artística de sus protagonistas, sino que están influenciados también por factores económicos y de éxito.

## 2.4 La *tecnocumbia* (auge: 1998-2000)

- 94 La *tecnocumbia* es un fenómeno más complejo, incluso con un componente político. Su gran expansión durante el segundo gobierno de Fujimori tuvo probablemente una función estratégica:

Cuando el gobierno de Fujimori intentaba aferrarse al poder a perpetuidad, la música fue usada como herramienta de homogeneización. El ritmo de la *tecnocumbia* acaparó los medios y se impuso como el género de moda, gran porcentaje de la población disfrutó de dicha música (Velit, 2006).

- 95 Algunos como Ancieta Cano (2005) y Quispe (2002) ven a la *tecnocumbia* como un subgénero o nueva vertiente de la *chicha*, es decir que subrayan el elemento de continuidad entre los géneros; otros, como Romero (2007:38-39) o yo, la vemos como un fenómeno más independiente.
- 96 Se trata, para comenzar, de una expresión musical con un fuerte componente tecnológico (productos similares aparecieron en Europa y EE.UU. en los años ochenta; siendo en este sentido la *tecnocumbia* un derivado directo de la música *disco tecno* occidental de aquellos años), como bien lo indica su denominación: todos los instrumentos son eléctricos, incluso una batería (en la *chicha* la percusión es todavía acústica, el *huayno con arpa* heredará más bien esta batería eléctrica), al lado de un bajo y del teclado, que ha reemplazado a la fundamental guitarra eléctrica de la *chicha* (Romero, 2007: 38).
- 97 Sorprende, como novedad, el rol primordial que desempeñan las cantantes en la difusión y en el consumo del género: si la *chicha* tiene como protagonistas principalmente a hombres (agrupaciones femeninas hay poquísimas, se cuentan con los dedos de una mano), la *tecnocumbia* abre un verdadero campo musical a las damas, fenómeno que tendrá su prolongación algunos años más tarde en el *huayno con arpa*, también totalmente dominado por mujeres.
- 98 Por otro lado considero al género, por lo menos superficialmente, como bastante desvinculado del *huayno*. Esto sería lógico considerando las fuertes raíces amazónicas del movimiento; no obstante, vamos a ver cómo, escarbando, se encuentran componentes andinos.
- 99 Filtrados por 30 años de *chicha*, los textos son de otra índole: “Otro elemento adicional es su temática, hedonista y alegre, sin atisbos de melancolía ni rasgos de contrariedad con su entorno social, como sí los tuvo la versión anterior de la *chicha*, la andina” (Ancieta Cano, 2005). Sin embargo encontramos la temática andina recurrente de la traición amorosa: “[...] los temas recurrentes de la *tecnocumbia*, al igual que la *rocola*, se interesan por lo amoroso, sobre todo decepciones amorosas e infidelidades” (Ibarra, 2003).
- 100 El aspecto tal vez más impactante de la *tecnocumbia*, y que preparó un terreno fértil para el posterior desarrollo del *huayno con arpa*, fue su capacidad de penetrar

transversalmente la sociedad peruana, gracias a sus características musicales híbridas que acabo de mencionar:

La tecnocumbia rompió las barreras sociales y étnicas por primera vez y se convirtió en la músicaailable predilecta para todos los peruanos, pobres y ricos, sencillos y sofisticados, pueblerinos y cosmopolitas (Romero, 2007: 7).

Sin embargo, esta vez había algo diferente: la música de Rossy War era aceptada por todos los sectores sociales, no solamente por los grupos de inmigrantes o de clases trabajadoras (Romero, 2007: 36).

- 101 Las migraciones musicales de la *chicha* y de los medios de comunicación masiva (en esto también la *tecnocumbia* es precursora del *huayno con arpa*) desempeñaron igualmente un papel esencial en su éxito:

¿Qué hizo que se aceptara esta música en estratos donde históricamente se la despreciaba? Una de esas razones puede ser el hecho de que la *chicha* haya migrado a países vecinos como Argentina, Ecuador o Chile, y de allí retornara<sup>21</sup> más estilizada, más cosmopolita, menos chola, andina o provinciana (Ancieta Cano, 2005).

Ciertamente, la tecnocumbia se ajusta más al gusto medio del criollo occidental costeño, tradicionalmente anclado en los sectores medios y altos de Lima, presente —como diría García Canclini— como un poder diseminado en toda la capital. Ese hecho le permitió ingresar a todos los medios de comunicación masiva (hablada, televisiva y escrita), concitando una gran expectativa en la ciudad, al punto de convertirse en un movimiento masivo y transocial (Ibíd.).

- 102 Quisiera evidenciar tres aspectos musicales de la *tecnocumbia*, importantes para mi posterior análisis:
- 103 — Como mencioné, la raíz andina de la tecnocumbia está fuertemente escondida; se podría decir que se encuentra “en un segundo nivel”. Es con gran sorpresa que, analizando la melodía del glorioso “Llorando tu partida” de Ada, nos percatamos en el ejemplo musical 18 de que está construida en su gran mayoría sobre la escala pentatónica andina.
- 104 — A nivel rítmico aparecen las síncopas típicas de las líneas melódicas andinas (ver párrafo 4.3.2).
- 105 — Volvemos a encontrar en la tecnocumbia la relación armónica modal VII-I ya mencionada a propósito de la *chicha* y del *huaylas tecno*, relación que va a anclarse consecuentemente más en profundidad, ya sea en la concepción de los músicos como en la de los consumidores de música popular. Va a volverse entonces parte integrante del horizonte musical urbano, y no va a sorprender más en el nuevo género del *huayno con arpa* (ver párrafo 4.4):

do: VI III VII I

Ejemplo musical 18: Armonías de VII-I en tecnocumbia.

- 106 — Acá también, fiel a una tradición que va a establecerse en muchos géneros urbanos peruanos, emerge el ritmo de *saya-caporal*, como parte de un panorama musical andino metropolitano que va globalizándose de a pocos. La aparición de este patrón rítmico, por ende ajeno, pasará inadvertida en el *huayno con arpa* (ver párrafo 4.7):

Voz

Percusión grave (congas)

Aho-ra es-toy ar-re-pen-ti-da de ha-ber-te co-no-ci-do an-da-ré mi-ca-mi-no

Ejemplo musical 19: Ritmo de *saya-caporal* en *tecnocumbia*.

## 107 Ejemplo audio 8

- 108 Algunos quieren ver en el fenómeno del *huayno con arpa* una reacción (personalmente lo veo más como una *consecuencia* de la *tecnocumbia*) de finales de los noventa a la *tecnocumbia*, una suerte de intento de “darle la contra” al género de la música *chicha*; de ahí la transferencia de la percusión eléctrica —y tal vez de ciertos elementos armónicos, como veremos— de uno a otro género.

## 2.5 Otros movimientos y géneros musicales

### 2.5.1 El huayno romántico

- 109 En una ciudad como Lima brotan movimientos musicales de todo tipo: me limitaré a mencionar los exponentes de lo que he llamado “huayno romántico”<sup>22</sup>.
- 110 Se trata de conjuntos como Antología, el Dúo Ayacucho, los Hermanos Castro, o de solistas como William Luna. Aunque a menudo de origen serrano-provinciano, son hábiles jóvenes y buenos músicos formados en su mayoría con música *pop* o *rock*, o latinoamericana, que luego incursionaron en la música folclórica, trayendo consigo su experiencia musical anterior y creando así un tipo de música de fusión.
- 111 Muchos de ellos provenientes del departamento de Ayacucho, eligieron la música de esta área para desarrollar sus proyectos, hecho que originó una renovada popularidad<sup>23</sup> de la música ayacuchana en la capital a partir del 2000, filtrada a través de instrumentaciones de origen latinoamericano como zampoñas con charangos, o eléctricas como el teclado y el *sample* —con su fondo armónico de acompañamiento de cuarteto de cuerdas occidental—, y armonías procedentes del *pop*.
- 112 Veremos en el párrafo 4.7 cómo este movimiento, a pesar de tener una interpretación urbana del ritmo ayacuchano —quizás algo pesada—, ha sido sin embargo significativo en el desarrollo rítmico del *huayno con arpa*, junto al *huaylas tecno*.

### 2.5.2 La fusión

- 113 Hay otra música de fusión (entre géneros musicales que parecerían irreconciliables como el *rock* y la música tradicional andina, por ejemplo) realizada en el Perú, tema de un interesante trabajo de Efraín Rozas (2007), que merece también un comentario.
- 114 Se trata en su mayoría de proyectos a cargo de excelentes músicos formados en ambientes musicales más occidentales que andinos, pues los ejemplos que da Rozas son explícitos: Manongo Mujica se educó musicalmente en Austria e Inglaterra (Ibíd.: 57-60); Julio Pérez reconoce que “[...] le gustaba mucho el metal, el rock fuerte [...]” (Ibíd.: 73); Manuel Miranda “[...] siempre escuchó todo lo que era Woodstock, Jimi

- Hendrix, Santana [...]” (Ibíd.: 86); y Juan Luis Pereira, del grupo Polen recuerda: “[...] después de haber tocado años en grupos de rock [...]” (Rozas, 2007 DVD).
- 115 Aparentemente el músico formado en ambientes de tradición oral andina no tiende básicamente hacia ideas de fusión<sup>24</sup>. Esta constituiría —y esto parece ser una paradoja: un país como el Perú precisando mucho más “fusión” en todos los sentidos que la mayoría de los países europeos— una necesidad intelectual, más que musical, nacida en Occidente.
- 116 En su autobiografía, la Princesita de Yungay relata cómo, durante su primer encuentro con el director del conjunto Los Parias de Áncash en Lima, después de que ella comentara que podía “cantar cualquier tipo de música”, este subrayó que “[...] ellos solamente interpretaban música andina y casi le cierra la puerta en la cara descartando, solo con verla [japonesa], que pudiera cantar lo andino” (Harada, 2005: 63).
- 117 Esta anécdota demuestra la actitud del músico tradicional andino hacia su propia música. Sin embargo, en el caso de la *chicha* se puede hablar de fusión entre cumbia y huayno, pero se trata de un movimiento masivo muy diferente de los caminos musicales —por ende, individuales— que caracterizan los fenómenos de fusión presentados en el libro de Rozas.
- 118 Julio Pérez cuenta cómo el debut de los danzantes de tijeras con La Sarita fue traumático para estos músicos tradicionales (Rozas, 2007: 79-80), prueba de que no se sienten a gusto en situaciones fuera de su medio habitual; es decir, el mundo de la sierra o el de los migrantes en Lima.
- 119 Me parece también que los diferentes universos musicales (en este caso el *rock* y la *Danza de Tijeras*) quedan muy desconectados el uno del otro. Pérez cuenta que los danzantes de tijeras (y su violinista y arpista) “[...] son muy anárquicos en su música [...]” (Pérez, en Rozas 2007: 78). Este es un punto de vista, porque según mi parecer se trata más bien de una música con una organización y una estructura muy rígidas, lejana de cualquier anarquía, pero impresionante e envidiable desde la perspectiva rítmica y de la improvisación, virtudes percibidas además por Julio Pérez gracias a su sensibilidad musical (Ibíd.: 78).
- 120 Considerando esta falta de interconexión y comprensión recíproca entre los mundos musicales, a mi parecer se trata más que de fusión, por lo menos en el caso de La Sarita, de una *yuxtaposición* de estilos, de una suerte de *patchwork* o *collage* (tipos de proyectos musicales absolutamente respetables, subrayo), ya que los *rockeros* no conocen el mundo musical de los danzantes (para eso se necesitarían décadas o una vida entera, lo sé por experiencia propia como elemento externo al mundo andino: después de 30 años dedicados en gran parte a la música de los Andes, no puedo afirmar conocerla —ni menos poder interpretarla- a fondo) y viceversa.
- 121 Concluyendo: estos fenómenos de fusión quedan relativamente marginales (ver el párrafo 5.4) e inciden poco, aun enriqueciéndolo, en el panorama musical global peruano donde el *huayno con arpa* tiene más bien una posición sobresaliente. Manongo Mujica lo reconoce además cuando dice: “[...] la música de fusión recién está es su primera etapa. Creo que es un lenguaje que quizás de aquí a unos 100 años [...]” (Rozas, 2007, DVD); falta todavía amalgama, como parecen reconocerlo incluso los mismos actores del fenómeno. El *huayno con arpa* es también, por ende, un fenómeno que puede ser calificado de “fusión”, pero que aparece como una consecuencia lógica de una larga

y compleja historia de casi 50 años de música urbana limeña ligada a la tradición andina (ver al respecto la tabla 1, párrafo 2.1).

---

## NOTAS

1. Para más detalles sobre el origen del huayno, consultar Huamán, 2006: 83-91.
2. A pesar de la probable existencia de otras escalas en el mundo andino prehispánico, la mayor parte de los estudiosos coincide en considerar la escala pentatónica como emblema musical precolombino (Cámara de Landa, 2006: 170-171; Alfaro Rotondo, 2005: 6). Sin embargo, Bellenger (2007: 46) pone en duda la hegemonía de la escala pentatónica, al igual que el etnomusicólogo Daniel Rüegg (comunicación personal).
3. En 1986 viajé en bus de Ayacucho a Cuzco con un señor originario de Andahuaylas, que regresaba a su pueblo por primera vez después de 20 años de estar en Lima. Nunca olvidaré su emoción cuando bajó del bus poco antes de llegar a su ciudad natal.
4. Así se llaman muchos camiones o empujes que viajan entre la sierra y la costa.
5. Por ejemplo el grupo Néctar (*chicha*), antes del terrible accidente del 13 de mayo de 2007 en Argentina, donde todos sus integrantes fallecieron, se había presentado varias veces entre el 2005 y el 2007 al público migrante peruano en la ciudad de Roma, Italia, prueba indiscutible de su popularidad.  
Un artículo de *La Nación* subraya además que “[...] Es lamentable perder a un cantante netamente popular, que tenía acogida entre la población de orígenes andinos [...]”.  
[http://www.lancion.cl/prontus\\_noticias/site/artic/20070513/pags/20070513144846.html](http://www.lancion.cl/prontus_noticias/site/artic/20070513/pags/20070513144846.html)
6. Recuerdo que gracias a la construcción del ferrocarril, y posteriormente de la Cafretera Central, el Valle del Mantara es históricamente la zona andina con más influencias de la capital (Romera, 2004: 31-32).  
La *chicha* también ha tenido allá una gran acogida (Romero, 2004: 217-219) y notables desarrollos. El conjunto tal vez más emblemático de este género, Los Shapis, nace en Huancayo (Romero, 2007: 53).
7. Ignoro si Los Pacharacos fueron los primeros en introducir en el huayno estas modulaciones ("Río Mantaro" sería un caso único en su producción, pues esta modulación se introdujo al parecer por un motivo meramente técnico, porque el cantante no podía cantar la fuga en la tonalidad principal), hoy en día muy difundidas en el repertorio andino-urbano, cuyo fin puede ser justamente adaptar la melodía de la fuga al registro vocal disponible o crear una variación o diversificación de origen más occidental.
8. *Natacha* fue también el título de una de las telenovelas peruanas más populares en la década de los setenta. La protagonista era una empleada del hogar y desde entonces ese nombre es utilizado para referirse a las empleadas domésticas
9. No es la primera vez: bajo el gobierno de Leguía una apertura similar fue sin embargo teñida de indigenismo intelectual, que poco tenía que ver con la realidad de los habitantes de las zonas rurales andinas (Turino, 1993: 123-125).
10. Comparar con la armonía fundamental del huayno III-I, párrafo 2.1.
11. Esta armonía básica III-I es percibida también como emblemática andina por músicos exponentes de la fusión peruana como Miki González, quien la usa como elemento representativo andino en su interesante proyecto musical (Rozas, 2007, DVD).

12. Entre comillas porque según mi parecer (y no todos coinciden) el adjetivo “folclórico” se refiere a expresiones populares ya desligadas de la realidad social y/o ritual de donde provienen (se les presenta solo como espectáculo y no son parte de la vida cotidiana), lo que no es el caso de las manifestaciones artísticas a las cuales me estoy refiriendo: en Lima y transformadas, siguen siendo parte de una tradición viviente en plena evolución.
13. En los años noventa el programa televisivo *Canto Andino* ofrecía un espacio de expresión a las tradiciones musicales del Ande.
14. Ver también al respecto Romero, 2004: 40.
15. Para más información sobre el fenómeno de la *saya-caporal*, ver Cámara de Landa (2005), Templeman (1998), quien diferencia entre la *saya* y el *caporal*, y Sánchez (2005). Esta especialista menciona las interacciones existentes entre la *cumbia* y la *saya*, dos géneros implicados en el fenómeno del *huayno con arpa*, cuya procedencia “global” parece ser irrefutable: “No pasa inadvertido que la *cumbia* ha incorporado algunos pasos de baile y vestuario de los caporales, y este usa la voz al modo de la *cumbia tropical*” (Sánchez, 2005).
16. No obstante, paralelamente, la interpretación de los jóvenes de segunda generación residentes en ciudades de la costa se enriquece con nuevas armonías y sutilezas rítmicas o formales.
17. Ibarra recuerda a propósito los años ochenta en Ecuador: “Es también un tiempo de penetración de la música folclórica boliviana” (Ibarra, 2003).
18. En realidad habían existido precursores musicales chilenos: los Inti Illimani sacaron su primer LP en Italia en 1973, con la exitosa “Fiesta de San Benito”, tema a su vez inspirado en una grabación anterior del conjunto boliviano Los Jairas de los años sesenta, si no me equivoco... De todas maneras, versiones sin verdaderos vínculos musicales o sociales con los creadores afrobolivianos del género.
19. Parecería que recién en el 2008 comienza a surgir un reconocimiento oficial de la historia de las comunidades afrobolivianas con el libro *Nuestra historia, comunidad Dorado Chico*. Ver también Templeman (1998).
20. Nótese que el líder de Antología es un migrante de origen ayacuchano (Puquio); la agrupación ha viajado además a Bolivia en el 2002 para compartir allá su música (información recopilada en el sitio *web* del grupo).
21. El fenómeno de la “internacionalización” es también esencial para el *huayno con arpa* (ver los párrafos 5.1 y 5.4).
22. Otros como Daniel Rüegg lo llaman *huayno pop* o *huayno rock*.
23. La música de Ayacucho (por haber sido este departamento teatro de los enfrentamientos más violentos entre Sendero Luminoso, el ejército y la población local) ya había conocido una cierra difusión en los años ochenta y noventa, en cuanto denuncia o rechazo de la violencia. Subrayo que el instrumento protagonista de esta difusión fue la guitarra; el arpa no participó en ese proceso musical. Quizás con el *huayno con arpa* sea la primera vez que este instrumento sale de su contexto regional tradicional.
24. Una excepción entre otras representa el gran guitarrista ayacuchano Manuelcha Prado, que desarrolla desde algunos años proyectos de fusión.

## 3. Estilos de huayno de Áncash y de la sierra de Lima

---

### 3.1 El huayno (o chuscada) de Áncash

- 1 Antes de abordar el análisis musical del *huayno con arpa*, es pertinente describir algunas características de los estilos regionales tradicionales de arpa que dan origen al nuevo género.
- 2 El departamento de Áncash —particularmente la zona sur, que tiene fronteras comunes con los departamentos de Huánuco y Lima (Cajatambo)— es parte del proceso que vamos a analizar, no solo por la procedencia ancashina de muchos arpistas y cantantes del nuevo estilo —dos de las mayores exponentes del *huayno con arpa* urbano, Sonia Morales y Abencia Meza, son ancashinas—, sino también por las influencias musicales que ha tenido esta área en Lima, a través de la sobresaliente trayectoria histórica y artística de cantantes como el Jilguero del Huascarán, la Pastorita Huaracina y la Princesita de Yungay, verdaderos monumentos nacionales del huayno.
- 3 El arpa es un instrumento importante de la zona, componente de muchos conjuntos de música vernácula, que acompaña habitualmente con un encordado de *nylon*; también es utilizada en pareja con el violín (danza de los Antihuanquillas, Huancas de Pomabamba con encordado metálico) o como instrumento solista (mayormente con encordado de *nylon*).

Ilustración 3: Abencia Meza.



4 Los aspectos musicales que describimos a continuación nos permiten delinear las características de interpretación en el estilo de arpa de Áncash:

- Una pulsación particularmente vivaz: “El músico Siles Sánchez [arpista de Áncash] señala que el huayno ancashino es alegre, bastante rítmico, bien movido y muy bailable” (Robles Torre, 2003).
- Un fuerte componente rítmico en la ejecución de la melodía (síncopas, ritmos punteados), sin muchos adornos (limitados a unos saltos de octava), que recuerda, como vamos a ver en la sierra de Lima, el estilo de Yauyos. El acompañamiento de la melodía del índice con la tercera paralela es también característico, emparentado con la provincia de Yauyos y con el departamento de Junín.
- Unos bajos ejecutados en su mayoría en octava, en un ritmo de corcheas que puede ser calificado de regular.
- Una armonía basada en los grados tradicionales I, III y VI (ver párrafo 2.1).

Arpa

si: I III I (III)

VI III6 III VI III6 III

**EJEMPLO MUSICAL 20: ARMONÍAS EN CHUSCADA ANCASHINA.**

5 **Ejemplo audio 9**

- 6 La fuga siguiente nos muestra además el uso de las notas repetidas y la aparición de un embrión de arpeggio en Si menor (en la parte final):



**EJEMPLO MUSICAL 21: ALGUNAS CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS DEL ARPA ANCASHINA.**

- 7 Ejemplo audio 10

## 3.2 El huayno de la sierra de Lima

- 8 Gran parte del departamento de Lima y esto es poco conocido a causa de la gran irradiación de la capital está constituida por una región andina montañosa que posee, como todas las provincias de la sierra, relevantes tradiciones musicales propias.



**ILUSTRACIÓN 4: EL DEPARTAMENTO DE LIMA.**

- 9 El fenómeno musical que vamos a examinar proviene directamente de la región de la sierra de Lima (marcada en el mapa), que incluye también segmentos de los departamentos de Áncash, Huánuco y Pasco.
- 10 El arpa —casi siempre con encordado metálico— es un instrumento fundamental de la región, y los huaynos cantados acompañados por este instrumento son desde hace décadas una manifestación musical considerada típica de la zona. Se puede entonces afirmar que la función tradicional principal del instrumento es la del acompañamiento

de cantantes (el mismo arpista puede ser cantante, como en el caso de Ángel Dámazo, Rubén Cabello o Pelayo Vallejo, por ejemplo).

- 11 Para facilitar la comprensión del análisis musical posterior, vamos a examinar brevemente las varias facetas que adopta la interpretación del arpa según el lugar de procedencia del instrumentista. En realidad, difícilmente se podría hablar de “un estilo de la sierra de Lima”, ya que las evidentes diferencias locales implican una fuerte subdivisión en estilos regionales. “[Luis Huamaní dice que] el arpista debe tener su propio estilo con sus propias composiciones, sin repetir las mismas melodías” (Robles Torre, 2003).
- 12 Volveré más adelante (en el capítulo 4) sobre aspectos específicos de la interpretación del *huayno con arpa* limeño, directamente relacionados con estos estilos regionales de la sierra.
- 13 Antes de examinar en detalle aspectos de estos estilos, quisiera relatar aquí una experiencia —virtual— que me parece ilustrar de manera significativa la importancia todavía actual y vigente de lo *local* en el contexto del *huayno* de la sierra de Lima, que contrasta con la tendencia *globalizadora* del *huayno con arpa* capitalino.
- 14 A comienzos del año 2008 subí en YouTube un video donde interpreto con el arpa un *huayno* de Oyón <http://es.youtube.com/watch?v=NzuseZnBOpI> [Consulta: 27 de septiembre de 2008]. Para mi ejecución, me inspiré de la interpretación del arpista oyonense Tito Ventocilla, también presente en YouTube, que me pareció representativa del estilo musical de esta provincia limeña [http://es.youtube.com/watch?v=NyDCIR\\_odS4](http://es.youtube.com/watch?v=NyDCIR_odS4) [Consulta: 27 de septiembre de 2008].
- 15 Con gran sorpresa, el video tuvo algún éxito (más de 6,000 consultas en un año) entre los oyonenses residentes en la provincia, en la capital y en la diáspora. La constante en casi todos los comentarios subidos a la plataforma de videos más popular de Internet fue que el tema en su versión original pertenece al maestro Pelayo Vallejo. Yo, como buen no-oyonense, ignoraba que fuera el intérprete o tal vez hasta autor legítimo de la canción. Aquí la serie de comentarios al respecto:

Gracias por cultivar el folklore peruano. Recibe los más sinceros saludos de los hijos oyonenses por interpretar las melodías del cantautor Pelayo Vallejo Tamayo, llamado el divino maestro del arpa, en esta su canción “Sírname una copa” interpretada por Tito Ventocilla, familiar y paisano. Te agradecemos una vez más por difundir la música peruana y en especial de la sierra de Lima.

Usted también lo hace bien, pero el verdadero artista de esta canción es Pelayo Vallejo. Te felicito por tu excelente interpretación. El autor verdadero es Pelayo Vallejo y el amigo Tito Ventocilla también lo hace excelente como hijo oyonista [...] Recibe el saludo de un oyonista que se encuentra en el exterior y lo que más quiere es volver a su tierra natal.

Excelente interpretación de la canción de Pelayo Vallejo, el maestro divino del arpa. Impresiona el hecho de que el estilo clásico de Oyón viene surcando los confines del mundo. Gracias Claude Ferrier por interesarte en la música tradicional de esta parte del Perú.

Bueno, la verdad, hermano, realmente me sorprende que una persona del exterior sea la que tenga que sacar cara por el Perú, y la verdad que me emociono ver a usted interpretar dicha canción del gran maestro divino del arpa «Pelayo Vallejo». Yo admiro dicho estilo aunque no sea de Oyón [...] soy de Huánuco [...] pero el folclor del Perú es

para todos [...] y gracias por difundir nuestra música peruana [...] recibe mi más fraterno abrazo, querido amigo.

Claude, como ya te han mencionado varios comentaristas, este huayno es original de Pelayo Vallejo Tamayo. Me da tanto gusto escuchar esta interpretación, la música es un idioma universal, el sentimiento que transmite el arpa me remonta a mi niñez, cuando Pelayito fue de Oyón a Lima y vivía con nosotros, él era gran amigo de mi padre, don Teodolfo. Saludos y que sigas difundiendo la música andina peruana.

Muy bien, Claude, me enorgullece que siendo un extranjero hayas podido llegar a interpretar la melodía del gran arpista oyonense Pelayo Vallejo. Saludos desde Lima, Perú, de un carhuacino que está cerca a Oyón.

Un abrazo muy fuerte, amigo, esto es maravilloso, saludos desde New York. Soy sobrino de Lucio Pacheco, el hombre que creó el huayno con arpa en esta zona. Gracias por cultivar la música de mi país, que Dios te bendiga.

- 16 El hecho de que tanta gente se haya tomado el tiempo de insertar un comentario en este sentido es importante para corroborar los hechos siguientes:
- 17 — Los oyonenses (y vecinos, ver comentarios arriba) conocen muy bien su música y los estilos de sus intérpretes tradicionales: la música es un elemento fundamental de su identidad.
- 18 — Constatando una cierta *globalización* en curso del huayno oyonense un arpista suizo interpreta en Suiza un huayno de Oyón los habitantes (o sus parientes residentes en Lima o en el exterior) sienten la necesidad de reafirmar su aspecto local, o hasta personal, subrayando su “pertenencia” a un solo arpista (puede ser Pelayo Vallejo o Lucio Pacheco), representante de una colectividad regional.
- 19 Según mi punto de vista de actor externo, era suficiente mencionar el origen oyonense del tema y quién me había servido de modelo, quedándome en un genérico *estilo de Oyón*, considerando al estilo más importante que el intérprete, un proceder definitivamente no compartido por los originarios de aquella provincia.
- 20 Subrayo, sin embargo, que ningún comentario contiene una crítica a mi interpretación —seguramente no perfecta— o al hecho de que un foráneo interprete una música que no le pertenece, lo que confirma la apertura del mundo andino hacia elementos ajenos. Esto está además en línea con lo que siempre he vivido en el Perú durante mis actuaciones en público: principalmente entusiasmo

### 3.2.1 El Huayno de Oyón

#### Características

- 21 — Adornos en la melodía (mayormente apoyaturas, llamadas “enganches” o “ligados” en la tradición artística oyonense, ejecutadas con un solo dedo y no en octava), que se presenta de forma similar a la de Áncash, con una tercera paralela ejecutada con el índice. Notar en el ejemplo musical 24 la nota Re ejecutada sin octavear, que se sitúa en el medio de la octava Sol<sup>2</sup> / Sol<sup>3</sup>, que el intérprete encuentra naturalmente con el dedo medio sin tener que mover la mano para alcanzarla.
- 22 — Acompañamiento con un movimiento regular de corcheas (esta es una característica común a toda el área) como en Áncash, pero alternando octava y tercera/quinta (figuración llamada *boom-chick* por Olsen [1986-1987]).



Ejemplo musical 22: Figuración de bajo tradicional *boom-chick* (por Olsen).

- 23 Aclaro que los arpistas tradicionales de Oyón denominan “bajo cajatambino” u “oyonense” a esta figuración rítmica, así como “esquina” y “centro” a sus componentes rítmicos (ver videografía *Arpa fácil*, 2008), de la manera siguiente:



**EJEMPLO MUSICAL 23: FIGURACIÓN DE BAJO TRADICIONAL “ESQUINAS-CENTRO”.**

- 24 — Una armonía siempre basada en I-III-VI, con embriones de VII.

**EJEMPLO MUSICAL 24: ARMONÍAS EN EL HUAYNO DE OYÓN.**

### 25 Ejemplo audio 11

- 26 Notar además la gran importancia de las *zapateadas* instrumentales (subrayo que en el ejemplo anterior el arpista ejecuta la melodía paralelamente al cantante, acompañándolo) que aparecen en la parte final de la canción, donde el grado VI cobra una importancia mayor.

Ejemplo musical 25: Armonías de grado VI grado en el huayno de Oyón.

27 Las apoyaturas abundan

The musical score for Example 26 is written for Arpa. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The right hand is filled with numerous ornaments (apoyaturas) over a melodic line, while the left hand plays a steady, rhythmic accompaniment of eighth notes.

**EJEMPLO MUSICAL 26: APOYATURAS EN EL HUAYNO DE OYÓN.**

28 y aparecen principios de arpeggios

The musical score for Example 27 is written for Arpa. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The right hand shows the beginning of arpeggiated chords, with some chords boxed to highlight the arpeggiated texture. The left hand continues with a steady, rhythmic accompaniment.

**EJEMPLO MUSICAL 27: EMBRIÓN DE ARPEGIOS EN EL HUAYNO DE OYÓN.**

29 Ejemplo audio 12

30 Las *cortinas* entre las partes del huayno o las repeticiones del tema principal tienen una cierta importancia y sirven para asentar la tónica, el grado I, en este caso Mi menor; su parte final es denominada *descanso*:

The musical score for Example 28 is written for Arpa. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The right hand plays a melodic line with a 'cortina' section, and the left hand plays a steady, rhythmic accompaniment. The word 'descanso' is written above the final measure of the right hand, indicating a rest.

**EJEMPLO MUSICAL 28: CORTINA DE HUAYNO DE OYÓN.**

31 Para una mejor comprensión del estilo y de su notable aspecto formal (para comparaciones, ver también los párrafos 2.1 y 4.6), aquí la transcripción completa de un huayno de Oyón:

## Sírrame una copa

Huayno de Oyón, Lima, Perú  
Transcripción: C. Ferrier

**Introducción**

Arpa

*Esquema Corcho*

**Cortina**

Arpa

**Tema, 1era parte**

Arpa

*deciso*

**Tema, 2a parte**

Arpa

*impetuoso*

**Cortina**

Arpa

**Sírrame una copa**

2

**Fuga**

Arpa

**Zapateada 1**

Arpa

**Zapateada 2**

Arpa

**Zapateada 3**

Arpa

**EJEMPLO MUSICAL 29: TRANSCRIPCIÓN COMPLETA DE UN HUAYNO DE OYÓN.**

### 3.2.2 El huayno de Canta

- 32 En este estilo se acentúa el papel desempeñado por las apoyaturas en la mano derecha, aunque la tercera paralela no es usada consecuentemente: se privilegia una interpretación de la melodía más pura. Desaparece casi totalmente la octava en la mano izquierda (esta octava se “fragmenta” de alguna manera, para ser ejecutada de forma alternada), que con su movimiento de corcheas continuo típico recuerda los estilos examinados anteriormente.
- 33 Queda de Oyón la importancia de la tercera del acorde en el acompañamiento de la mano izquierda, y las armonías fundamentales (I-III-VI):

#### EJEMPLO MUSICAL 30: ARMONÍAS DEL HUAYNO DE CANTA.

- 34 Las *zapateadas* mantienen el mismo estilo que el tema principal; observar las notas repetidas:

#### EJEMPLO MUSICAL 31: NOTAS REPETIDAS EN EL HUAYNO DE CANTA.

- 35 Es relevante el cambio de función entre las dos manos, cuando en la última *zapateada* la mano izquierda toma el papel melódico, ahora reforzado por las octavas, y la derecha el papel de acompañamiento (basado en notas repetidas):

Ejemplo musical 32: *Zapateada* de Canta.

### 3.2.3 El huayno de Huaral

- 36 En la mayoría de los casos, la técnica de interpretación del arpa no difiere mucho de la de Oyón, por este motivo no doy ejemplos musicales. Sin embargo, veremos más

adelante (párrafo 4.7) que en ciertas áreas de la provincia aparece un tipo de acompañamiento de bajos que va a ser determinante para la génesis del nuevo género urbano del *huayno con arpa*.

- 37 Solo quiero mostrar brevemente, a través de un ejemplo musical algo diferente, la importancia de la armonía en la ejecución del arpa en esta región, como lo muestra esta introducción al huayno “Mi ponchito” (Anónimo, Huaral), donde el arpista pasa por todos los acordes ejecutables en el marco de una escala diatónica, a excepción del acorde de grado VII (del cual ya he hablado abundantemente en el capítulo 2), en este caso correspondiente al acorde de La mayor (para más detalles al respecto, ver también el ejemplo musical 58):

The image shows a musical score for the introduction of the huayno "Mi ponchito". It is written for arpa (harp) in G major (one sharp). The score consists of three systems of music. The first system shows a continuous sixteenth-note arpeggiated pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system continues this pattern with some melodic variation in the right hand. The third system shows the end of the introduction, with the right hand playing a descending melodic line and the left hand providing harmonic support.

**EJEMPLO MUSICAL 33: INTRODUCCIÓN DE UN HUAYNO DE HUARAL.**

- 38 **Ejemplo audio 13**

### 3.2.4 El huayno de Yauyos

- 39 Se trata, sin duda, del estilo de arpa que más se aleja de las prácticas instrumentales ya presentadas. En realidad, es como si ostentara una síntesis de los elementos ya expuestos: la mano derecha presenta pocas apoyaturas típicas, pocas terceras paralelas, pero es muy rítmica, recordando a las chuscadas ancashinas (aquí un ejemplo del ídolo Pileño)

The image shows a musical score for the rhythmic execution of a huayno from Yauyos. It is written for arpa in D minor (two flats). The score consists of two systems. The first system shows a complex, rhythmic arpeggiated pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues this pattern with some melodic variation in the right hand. The score includes first and second endings.

**EJEMPLO MUSICAL 34: EJECUCIÓN RÍTMICA DE UN HUAYNO DE YAUYOS.**

- 40 **Ejemplo audio 14**

- 41 o a los huaynos de Junín:

**EJEMPLO MUSICAL 35: EJECUCIÓN RÍTMICA DE UN HUAYNO DE JUNÍN.**

- 42 Notar también en la ejecución de los bajos una suerte de mezcla entre los estilos de Oyón y de Canta, con la octava en el tiempo principal (de la negra), y una nota única — la tercera o la quinta del acorde— en la segunda corchea de esta negra; sigue presente el movimiento continuo de corcheas característico de toda la región.
- 43 Cabe mencionar la importancia de las introducciones (casi cada tema tiene una), que difieren de las introducciones de Huaral (estas mayormente *ad libitum*; es decir, sin ritmo determinado, como en el ejemplo musical 33) y que presentan, a menudo, ritmos diferentes al de huayno. El nuevo género urbano va a ampliar todavía este elemento con introducciones (y conclusiones) cada vez más creativas, sea a nivel formal, rítmico o armónico.
- 44 Veamos dos ejemplos de introducciones de huaynos interpretados por el ídolo Pileño en los años ochenta: una primera en ritmo de *muliza*, la segunda en ritmo de *vals*:

**EJEMPLO MUSICAL 36: INTRODUCCIÓN DE HUAYNO DE YAUYOS (MULIZA).**

45 **Ejemplo audio 15**

Ejemplo musical 37: Introducción de huayno de Yauyos (*vals*).

46 **Ejemplo audio 16**

- 47 Para terminar este breve análisis de algunos estilos de arpa de la sierra de Lima, quisiera mostrar cómo una cantante originaria de Yauyos difundía en los años ochenta temas con un contenido parecido a ciertas canciones *chicha* (pensemos en “Soy provinciano” de Chacalón). En este caso se habla de la cruda realidad del migrante en su vida cotidiana en la capital, que conlleva una gran desilusión respecto a las expectativas que han originado la migración, llevada a cabo a costa de grandes sacrificios emotivos, como el abandono de su tierra nativa y la separación de su familia:
- El primer beso (Flor Pileña)  
 Cuando era niña salía de mi casa  
 Dejando mi tierra, dejando mis padres  
 Yo vine a Lima en busca de progreso

Pensando encontrar un lindo porvenir  
En cambio encontré que la vida es dura

48 **Ejemplo audio 17**

49 Constatamos que esta estrofa de la canción, que data como hemos dicho de los años ochenta, desaparece en su versión *huayno con arpa* (grabada después del 2000). ¿Será que el tema hace ahora parte de una *parrandita* (junto con “Flor marchita” y “Carmencita”) y ha sido recortado para no alargar desmesuradamente la pieza musical? ¿Será que Flor Pileña no considera ya a esta temática como representativa del residente en Lima del siglo XXI? ¿Quizás se quiera “secuestrar la experiencia” (ver Vich, 2006) de los migrantes llegados a Lima antes de los años noventa?

50 **Ejemplo audio 18**

51 Esta corta presentación de cada estilo local permite poner en evidencia características musicales e interpretativas peculiares de cada región, diferencias que van a atenuarse en el fenómeno urbano global que estamos analizando: el *huayno con arpa*, empleando una suerte de síntesis de los estilos regionales de arpa de la sierra de Lima, tiende a borrar diferencias y originalidad a favor de un cierto estándar que ha comprobado su éxito y su potencial en el mercado musical.

## 4. Siglo XXI: Procesos musicales en el huayno con arpa

---

### 4.1 Generalidades

- 1 En lo que atañe a la denominación de la manifestación musical que estamos analizando, he adoptado el término *huayno con arpa* empleado por mis predecesores Alfaro Rotondo (2005), Ramos (2004), Velit (2006) y Vich (2006).
- 2 Quiero aclarar que este término ha sido creado por nosotros los intelectuales y quizás no corresponde a la percepción del desarrollo del huayno como género musical en la última década en Lima, por parte de los actores del fenómeno y de los consumidores de música andina en el Perú. Para ellos se trata simplemente de la última forma que ha tomado el huayno tradicional en la capital, es decir que el aspecto diacrónico desempeña un papel central en la aprehensión de este estilo musical por parte de migrantes y consumidores: el *huayno con arpa* sería entonces simplemente el huayno del *presente* urbano peruano.
- 3 No tomar en cuenta este aspecto diacrónico provoca una cierta confusión en los términos, pues tanto Alfaro Rotondo (2005) como Ramos (2004) llaman indistintamente *huayno con arpa* al género originario de la sierra de Lima,
 

A través de la presencia en Lima de tres generaciones de artistas, el huayno con arpa, elaborado durante siglos en la región referida [Chancay]... (Alfaro Rotondo, 2005).

Otro es el caso del «norte chico» que comprende la región que va de la sierra de Lima hasta el departamento de Áncash por el norte y Huánuco por el oriente, donde se desarrolló el huayno con arpa (Ramos, 2004).
- 4 y al género urbano de la última década (siempre originario de la misma región):
 

En la década siguiente, aparecen otros intérpretes, especialmente conjuntos como Los Matadores del Arpa o mujeres como Dina Páucar (Huánuco), Sonia Morales (Áncash) o Abencia Meza (Áncash), que terminaron de moldear lo que hoy es el huayno con arpa incorporando bajo y batería eléctricos, elaborando vistosas coreografías inspiradas en la tecnocumbia (Ibíd.).

- 5 También es significativo que exista un CD denominado *Los astros del arpa, Volumen 1* (Tazmania Bomba Records, Garibaldi 530, San Luis, Lima, año de “producción” desconocido, calculo que por los noventa), una recopilación hecha por compiladores de CD existentes, llamados popularmente “piratas”<sup>1</sup>, donde aparecen exclusivamente arpistas originarios de la sierra de Lima (o de Áncash) como Lucio Pacheco, Ángel Dámazo, Mario Mendoza, Rubén Cabello, Hermanos Dolores, Robert Pacheco, Alcántara Pacheco, Zorzal Carhuacino, Jhonny Campos, Milo Almandos Pacheco, Pelayo Vallejo y Rómulo Palomino.
- 6 Parecería que en el *consciente* colectivo peruano o por lo menos limeño, el arpa —y el huayno ejecutado con este instrumento— se localiza exclusivamente<sup>2</sup> en esta región geográfica que Olsen (1986-1987, N° 53: 48) ha llamado *Chancay* y que corresponde a la sierra norte y central de Lima, al sur de Ancash y al suroeste de Huánuco.
- 7 Personalmente prefiero llamar *sierra de Lima* a la zona estudiada (incluyendo, sin embargo, a segmentos de Huánuco y Ancash), pues tal vez se trate de un área culturalmente homogénea por haber pertenecido durante la colonia al corregimiento de Caxatambo que comprendía el sur del departamento de Áncash (Chiquián), Cajacay, Marca y Cajatambo. Volviendo al término *huayno con arpa*, no solo en la sierra de Lima sino también en Ayacucho, Cuzco, Junín y Huancavelica, encontramos muchas tradiciones musicales antiguas ejecutadas con la sola arpa<sup>3</sup> en ritmo de huayno, instrumento que a veces acompaña a la voz... es decir, ¡huaynos con arpa!
- 8 Para evitar una confusión de términos aclaro que, contrariamente a los estudiosos mencionados, en este trabajo denomino *huayno con arpa* exclusivamente al género urbano aparecido a fines de los años noventa en Lima, y que conoce un auge asombroso desde el 2001. De otro lado, denomino *huayno* al género tradicional ejecutado hasta mediados de los años noventa.
- 9 También Robles Torre (2003) sigue haciendo la diferencia: “En estos momentos en que existe un auge del huayno con arpa [...] nos preguntamos sobre el tradicional huayno matriz de muchos ritmos [...]” (Robles Torre, 2003).
- 10 Con el *huayno con arpa*, primer género musical creado en Lima —después del *huaylas tecno*— firmemente vinculado a la tradición (excluyendo a la *tecnocumbia*, de la cual ya he puesto en evidencia una desvinculación latente respecto a la práctica andina), aparece por primera vez un verdadero mercado, cuyos productores y consumidores son en su gran mayoría serranos, provincianos o personas nacidas en Lima de origen serrano / provinciano.
- 11 Sin embargo, la popularidad del género es tal que otros estratos sociales pueden llegar a reconocerlo como suyo, y este es el primer caso que ve como protagonista al huayno: en el 2002 y en el 2003 he visto por ejemplo en la ciudad de Ica a genuinos costeños bailar con ganas al compás de: “Qué lindos son tus ojos”. En el 2000, estas mismas personas se quedaron sentadas al ritmo de los huaynos tradicionales interpretados en vivo por Nieves Alvarado, cantante de Áncash (Chiquián)<sup>4</sup>, acompañada por el arpa del también ancashino Elmer Ángeles, excelente instrumentista que sonaba como una orquesta completa.
- 12 Pienso que este aspecto tiene que llevarnos a una reflexión más profunda: como acabo de mencionar, la mayoría de los estudiosos del fenómeno de *huayno con arpa* sigue lógicamente llamando huayno a este género, pero niega —como Alfaro Rotondo— la

disimilitud entre este estilo y otros más tradicionales, describiendo como conservadores a quienes continúan percibiendo esta diferencia:

Y en el 2004 se organizó un concierto al que acudieron no solo los intérpretes de moda sino otros, como Rosita del Cusco, que se desenvuelven más bien únicamente dentro de redes étnicas. Con esto se quiebra esa rígida y artificial división en base a la “autenticidad” que algunos folcloristas conservadores quieren establecer entre el folclor actual y el de antes, entre Abencia Meza y Flor Pucarina (Alfaro Rotondo, 2005: 12).

- 13 Existe obviamente una continuidad en la evolución del género en Lima respecto a su versión tradicional de la sierra, pero hay matices —no solo musicales— que no pueden obviarse y que conforman las características peculiares del *huayno con arpa*. Para comenzar, las influencias de los géneros urbanos anteriores descritos en el capítulo 2:

[...] un gran panteón de cantantes (Dina Páucar, Sonia Morales, Abencia Meza, Alicia Delgado, Laurita Pacheco y Anita Santibáñez) han inundado la ciudad de una música híbrida, cantada casi solo por mujeres, que combina elementos del huayno, la chicha y la cumbia más estilizada (Vich, 2006).

- 14 En esta nueva versión del huayno han penetrado algunos elementos ajenos, que permiten a un porcentaje de costeños identificarse, por lo menos parcialmente, con el *huayno con arpa*. En el análisis posterior cada parámetro musical será examinado detalladamente para sustentar esta tesis.

- 15 Me parece necesario insistir ahora, antes de poner en evidencia sus aspectos novedosos, sobre un aspecto del *huayno con arpa* que más bien representa un elemento de continuidad respecto a los géneros anteriores y al mismo huayno andino. Me refiero a la temática de las letras de las canciones, que muestran un cierto tradicionalismo respecto a las importantes innovaciones musicales:

- “Sola”, de Anita Santibáñez: *Me estoy quedando sola, y mis hijos también, el hombre que yo amaba un día nos dejó, dejándome una pena en el corazón, por eso lloro sola, lloro sin su amor.*
- “Vete”, de Elmer de la Cruz / Dina Páucar: *Qué quieres aquí, qué buscas de mí, vete, me hiciste mucho daño, a qué volviste, vete, si ahora tienes otra, a qué volviste, vete, no vuelvas más.*
- “Amor de arena”, de Iris Flores: *Hoy tengo pena en el alma, tú te irás y jamás volverás a mí, ya no me quedan más lágrimas, con su adiós él se las llevó.*
- “Lo que pasó, pasó”, *huayno rap* de Laurita Pacheco: *Fue un momento amargo cuando te conocí, y quiero que tú comprendas que todo debe acabar, lo que pasó, pasó, entre tú y yo.*

- 16 Los ejemplos anteriores corresponden a temas propios del huayno mestizo y “aculturado” tradicional: el amor inestable, pasajero y traicionero, argumento principal de *huaynos con arpa* actuales y recientes; pero también encontramos, en este cada vez más inmenso repertorio, temáticas propias de la *chicha* o de los huaynos de la sierra de Lima de la década de los ochenta (como “El primer beso”, de Flor Pileña), ligadas a la dura vida del migrante en Lima, al subempleo (“El ambulante”, de Dina Páucar) o a la madre soltera (“Sola”, de Anita Santibáñez).



Ilustración 5: Anita Santibáñez.

- 17 En el Perú he escuchado muchas veces comentarios de chicas jóvenes respecto a que la letra de las canciones sería el factor determinante de elección para consumir tal o cual música. Parecería entonces que se toleran (y en algunos ambientes más costeros o de clase media, hasta se solicitan) cambios en la música, pero las letras tienen que mantenerse más “tradicionales”.
- 18 Esto no significa que en el *huayno con arpa* no puedan aparecer también temáticas muy actuales (que encontramos igualmente en la *tecnocumbia*, escuchar “Por Internet”, de Azucena Aymara) desligadas de los argumentos del huayno. Baste pensar en “El celular” de Sonia Morales, en “El teléfono” de Anita Santibáñez o en “Amor cibernético” de Rosita de Espinar.
- 19 **Ejemplo audio 19**
- 20 Otro aspecto que subraya la continuidad entre el *huayno con arpa* y las tradiciones andinas —aunque en un marco diferente, porque se puede también ver en la renovada participación femenina en expresiones artísticas de la urbe, y esto desde la época de la *tecnocumbia*, un signo de su emancipación en la sociedad peruana— es el rol de la mujer como cantante. Quiero enfatizar que en los Andes tradicionalmente son solo los hombres quienes tañen instrumentos musicales, mientras que las mujeres desempeñan un rol fundamental en el canto y en el baile.

## 4.2 El registro grave

- 21 Antes de analizar en detalle los fenómenos musicales característicos del *huayno con arpa*, recordaré que tradicionalmente el sentir musical andino prefiere los sonidos agudos a los graves. La interpretación de todas las antiguas flautas aimaras —en su

mayoría de origen precolombino—, por ejemplo, se basa en la técnica de los armónicos<sup>5</sup>, cuyo uso implica una ejecución generalmente hasta dos octavas más arriba que los sonidos fundamentales (es el caso de las flautas con muesca de la familia de las queñas, como la *pusi ppiá*); asimismo en flautas de pan (*sikus*) de grandes dimensiones como los guías *de jach'a sikuri* (provincia Bautista Saavedra, La Paz, Bolivia), con su caña más larga de 136 cm, el componente “sonidos armónicos” es preponderante en el resultado sonoro respecto a los sonidos fundamentales. Otro ejemplo es el tono extremadamente agudo de las cantantes de las zonas rurales de la sierra, quechuas y aimaras.

- 22 Es probable que, solo paralelamente al desarrollo musical de Occidente durante el renacimiento y el barroco, el registro *grave* haya sido importado y progresivamente difundido en la región andina como nueva herramienta musical.
- 23 En general, este registro musical *grave* pertenece históricamente a la estética musical occidental. Si hasta la Edad Media está ausente<sup>6</sup> en la escritura y en el repertorio religioso (contexto donde se desarrolló hasta el siglo XVI toda la música occidental escrita, es decir de la cual tenemos testimonios científicos; no olvidemos además que esta música religiosa es la que llega a América en el siglo XVI junto a los evangelizadores), comienza a aparecer en el siglo XIV con el tratado francés *Ars Nova*, de Philippe de Vitry y Guillaume de Machault, como (cuarta) voz inferior al *tenor*, que representó hasta ese momento la voz de sostén —mediana— de todo edificio musical polifónico, que se construía desde el registro medio hacia los agudos. En el siglo XVI, la voz de bajo ya está totalmente integrada al discurso polifónico, y es al final de este siglo, con la aparición del *bajo continuo*, que se convierte —y esto durante los 150 años siguientes— en el elemento fundamental del edificio musical<sup>7</sup>. Aunque su importancia disminuye a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, con la desaparición paulatina del *continuo*, el bajo queda como elemento imprescindible de la música europea.
- 24 Esta propensión hacia el registro grave, que se remonta a 400 años, se ha asentado definitivamente en el sentir musical occidental. Desde la mitad del siglo pasado, esta inclinación consigue además expresarse a través de sonidos eléctricos, que permiten aumentar todavía más el peso de los bajos en la balanza dinámica del espectro del sonido global de un instrumento o de un conjunto de instrumentos.
- 25 El uso del bajo eléctrico no es una novedad aparecida con el *huayno con arpa*. Ya hemos mencionado su incursión a partir de los años sesenta en la cumbia, y después en la *chicha*.
- 26 El bajo (primero contrabajo acústico) llega al huayno en la década de los setenta, pero solo en algunas grabaciones. En la siguiente década ya se graba regularmente con bajo eléctrico, aunque en las presentaciones en vivo no hay bajistas.
- 27 Este instrumento, al comienzo símbolo *rockero*, ha sido adoptado por muchas músicas del planeta, adentrándose en nuestro oído y codificando la información sonora hacia el cerebro. Gracias a su difusión mediante los reproductores de soportes sonoros es un elemento considerado hoy en día indispensable para garantizar el éxito comercial de cualquier producto musical presente en el mercado: el registro grave vende, probablemente de manera muy primitiva, por las sensaciones físicas que origina en el abdomen, por ejemplo.
- 28 Cualquier técnico de sonido de cualquier estudio de grabación, europeo o latinoamericano, al llegar el momento de la mezcla, tiende a darle al bajo un volumen y un peso exagerados. Es por eso que no considero su introducción en el *huayno con arpa*

como una herencia directa de la *chicha*, de la *tecnocumbia* o del *huaylas tecno*, sino como el fruto de una tendencia musical debida a la difusión masiva de música con bajos reforzados (como la salsa), o quizás de una reflexión influenciada por el mercado y el éxito potencial de un nuevo género en experimentación.

- 29 No olvidemos que las primeras grabaciones de Dina Páucar en el nuevo estilo naciente del *huayno con arpa*, como “Mi tesoro” (1994), ya presentan el registro grave reforzado por el bajo eléctrico —cuya interpretación, como veremos, va ir evolucionando con los años— pero sin la percusión completa actual que conocemos.



Ilustración 6: Dina Páucar.

- 30 El caso de Sonia Morales es algo diferente: sus primeras grabaciones con temas como “Mi corazón se lastima” o “Mi vida privada” (título profético considerando los comentarios posteriores de la prensa sensacionalista a propósito de las cantantes de *huayno con arpa* que han tomado a finales de junio del 2009 rumbos muy trágicos) no incluyen bajo eléctrico —por la presencia del destacado arpista William Perfecto (de Recuay, que corresponde a Áncash y no a la sierra de Lima), quien ejecuta unos bajos sensacionales que suenan como una orquesta completa— pero sí una nutrida percusión.
- 31 **Ejemplo audio 20**
- 32 En este marco cabe mencionar otra posible influencia: a partir de los años setenta, muchos solistas o conjuntos andinos realizaron grabaciones de su música regional en Lima; una parte de estas grabaciones se hizo en estudios donde se superponía un bajo (acústico o eléctrico, pero siempre un bajo o guitarrón) a la mayoría de estas tomas; por ejemplo en “Chilín Chalán” (provincia de Canas, departamento de Cuzco: bandurria, voz... y bajo)
- 33 **Ejemplo audio 21**
- 34 y en “Juana Huaylla” de Pachaconas (Apurímac, violín, arpa, voz... y bajo)

35 **Ejemplo audio 22**

- 36 que, además de adoptar un registro grave, se iban estereotipando a través de un mismo sonido y estilo de bajos que se repetía en muchas grabaciones, provenientes originariamente de diferentes regiones del Cuzco, Apurímac, Ayacucho, etc.
- 37 Acostumbrándose a la larga el oído a este registro grave reforzado, no excluyo que, casi inconscientemente, músicos en la capital hayan querido reproducir en sus grabaciones, y luego en vivo, este tipo de *ecualización*.
- 38 Hoy en día, durante las actuaciones en vivo, se llega a veces al extremo de amplificar los bajos hasta la distorsión: presencié el 23 de noviembre del 2008 actuaciones de diferentes grupos y cantantes (Abencia Meza, Osito Pardo, etc.) durante el décimo sexto aniversario de Dina Páucar en Lima, en el local Complejo Santa Rosa situado en la Carretera Central, donde los bajos amplificados retumbaban en el abdomen de todos los concurrentes. Sin embargo, no hay que olvidar la importancia que tienen los bajos como “motor” para la danza, componente esencial del *huayno con arpa*, sobre todo en este tipo de actuaciones.
- 39 Grabaciones de *huayno con arpa* se utilizan también a menudo para bailar: la nueva importancia del registro grave vuelve el género másailable, sin lugar a dudas. En este marco hay que mencionar también la evolución de los campos sonoros en las grandes ciudades, que tienden generalmente a dar más espacio al registro grave, de acuerdo con los amplios ámbitos urbanos.
- 40 Ahora veamos qué consecuencias tiene el uso del bajo eléctrico en la interpretación del arpa para la formación musical del *huayno con arpa*. Al comienzo, como es lógico, el bajo, instrumento secundario de acompañamiento, trató de asimilarse al instrumento tradicional, en este caso al arpa, instrumento principal, reproduciendo en lo posible de manera paralela la línea de bajos realizada por la mano izquierda, teniendo como única función la de potenciar el registro más grave (generalmente una octava más abajo) del conjunto musical.
- 41 En “Mi tesoro” (1994), de Dina Páucar, podemos observar este tipo de interpretación andina del bajo. Recordemos, por ejemplo, que en la formación estándar de la *estudiantina* puneña, expresión mestiza andina, el bajo (acústico) o guitarrón se limita a reforzar a las guitarras en algunas notas —es decir, de una manera rítmicamente más simple— a la octava inferior. Todo músico sabe que muchas notas en el registro grave, sean melódicas (horizontales o una después de la otra) o armónicas (verticales o sobrepuestas), vuelven la música densa y poco clara, como un “bulto”. Esta regla, como veremos, se aplica también a los arpistas y bajistas de *huayno con arpa*, con sus propias consecuencias.
- 42 Subrayo que en esta grabación de 1994 todavía se distingue perfectamente el diseño de la mano izquierda realizado por el arpa, estando el bajo eléctrico en segundo plano en la mezcla realizada en el estudio de grabación; se trata del tema “Amado mío”:

The image shows a musical score for two instruments: Arpa (m. i.) and Bajo. Both are in the bass clef with a key signature of one sharp (F#). The Arpa part consists of a series of chords and single notes, while the Bajo part provides a rhythmic accompaniment with a steady pulse.

Ejemplo musical 38: Ejecución de bajo eléctrico en los primeros tiempos de *huayno con arpa* (1994).

43 **Ejemplo audio 23**

44 Sin embargo, con el pasar de los años, el bajo va a cobrar cada vez más importancia, acosando al arpa en su rol de base rítmica y armónica. En el estudio de grabación y en las presentaciones en vivo se va a dar cada vez más volumen al instrumento eléctrico, que terminará cubriendo los bajos del arpa. A partir de los años 2001 y 2002, la línea de los bajos del arpa ya no se puede distinguir en las grabaciones —hay algunas pocas excepciones, grabaciones de Sósimo Sacramento y Alicia Delgado, entre otras—, y el (des)equilibrio del volumen no es el único motivo de este contexto acústico, como vamos a ver. Esta “prepotencia” del bajo va a ser percibida por los arpistas, que van a reaccionar consecuentemente.

45 **Ejemplo audio 24**

46 Durante una entrevista realizada en el 2006 con el arpista de la cantante de *huayno con arpa* Nancy Arcos, este me explicó que escuchando el bajo (amplificado<sup>8</sup>, durante un simple ensayo que presencié, de manera aplastante respecto al arpa) se daba cuenta de que los bajos que ejecutaba con su arpa no coincidían con los del instrumento eléctrico, “se creaba un bulto”, y que él tenía que adaptarlos, “corrigiendo” su manera de tocar.

47 Explico: los bajistas reciben una formación de tipo armónico, aprenden a reconocer de oído las armonías que tienen que sostener y, lógicamente, ante la ausencia, en este caso, de un concepto contrapuntístico que sostengo existe todavía hoy en la técnica de interpretación del arpa andina como herencia del bajo continuo europeo, apoyan dichas armonías esencialmente con las armonías fundamentales, musicalmente más “pesadas” —a veces indispensables lo reconozco, pero siempre “pesadas”—, de los acordes.

48 Los arpistas andinos, en el marco de su concepción más contrapuntística, ejecutan con sus bajos, además de inversiones alternadas con fundamentales, notas de paso y ornamentales. Olsen confirma el uso de inversiones en la ejecución del arpa de la región de la sierra de Lima y del acompañamiento regular de corcheas:

Los patrones más comunes del wayno en el estilo de Chancay son corcheas continuas, interpretadas a la manera «boom-chick»; la fundamental o la tercera del acorde (“boom”) son seguidas normalmente por la tercera y la quinta o la quinta y la fundamental («chick»). Ocasionalmente se emplean otras inversiones de estos acordes (Olsen 1986-1987, N° 57: 38).

49 Podemos observar de una manera muy sencilla este tipo de ejecución en el ejemplo anterior:

The image shows a musical score for two instruments: Arpa (m. i.) and Bajo. The Arpa part is written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of two measures. The first measure is labeled 'nota de paso' and contains four eighth notes: G2, A2, B2, and C3. The second measure is labeled 'bordadura' and contains four eighth notes: D3, E3, F3, and G3. The Bajo part is also written in bass clef with the same key signature. It consists of two measures. The first measure is labeled 'si: III6' and contains a single eighth note G2. The second measure is labeled 'I' and contains a single eighth note G2. The two parts are aligned vertically, showing the relationship between the arpa notes and the bajo notes.

Ejemplo musical 39: Uso de inversiones y notas de paso en la ejecución tradicional del arpa.

50 o en las interpretaciones tan sabrosas del arpista ídolo Pileño de Yauyos de los años ochenta:



Ejemplo musical 40: Uso de inversiones y notas de paso en la ejecución tradicional del arpa (Yauyos).

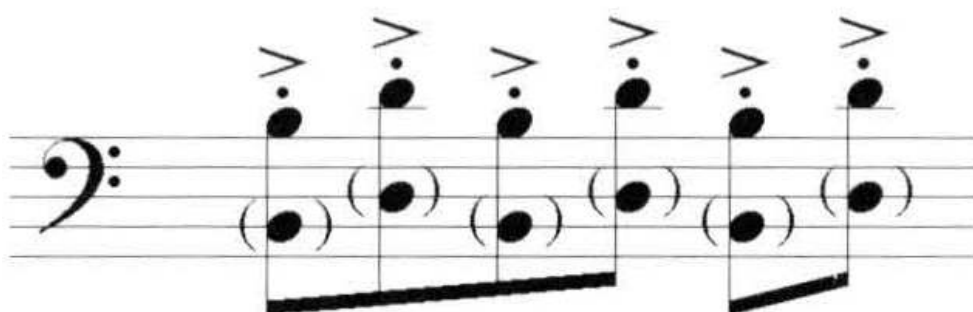
51 **Ejemplo audio 25**

- 52 En consecuencia, los arpistas de *huayno con arpa*, para evitar el conflicto armónico y sonoro que se crearía entre su manera de tocar y la del bajista, simplifican la realización de sus bajos, adaptándose al instrumento eléctrico: solo ejecutan, mayormente, fundamentales en octavas alternadas, posiblemente en el registro medio o mediograve, para dejar todo el registro grave libre para el bajo:



Ejemplo musical 41: Simplificación de los bajos del arpa en *huayno con arpa*.

- 53 Recuerdo los esfuerzos del arpista de Abencia Meza en ocasión del décimo sexto aniversario de Dina Páucar en el complejo Santa Rosa, al que ya me he referido, para tratar de hacer sobresalir su instrumento —y esto durante toda la actuación de una hora— en el registro medio, acentuando de manera casi obsesiva los sonidos medianos del registro del arpa con el pulgar que ejecutaba notas secas *staccato*, las únicas con chance de prevalecer en el contexto sonoro del conjunto:



Ejemplo musical 42: Bajos de arpista de Abencia Meza.

54 **Ejemplo audio 26**

- 55 La zapateada final es excluida mayormente de este proceso de “ocultamiento” de los bajos del arpa, por ser la apoteosis de este instrumento, donde se invierten tradicionalmente las funciones de las dos manos: la mano izquierda ejecuta la melodía en octavas en el registro grave, y la derecha el acompañamiento en el registro agudo (Ferrier, 2004: 101). En el *huayno con arpa*, el arpista sigue ejecutando estos bajos

melódicos (que se escuchan nítidamente en vivo y en las grabaciones), ahora reforzados por el bajo eléctrico a la octava inferior, es decir que en el resultado musical global se percibe una melodía paralela en tres octavas.

- 56 Concluyendo, el bajo eléctrico ha invadido el terreno del arpa tomando el rol de la mano izquierda —por ende, simplificándola con fundamentales—, aumentando desmesuradamente su volumen y ejecutando cada vez más notas, quizás con el ánimo de terminar reproduciendo el flujo de corcheas que hemos constatado ser típico de la interpretación del arpa de la sierra de Lima (párrafos 3.2.1 hasta 3.2.4): “Sobre la interpretación del arpa [en el *huayno con arpa*], Siles Sánchez precisa que esta es reemplazada —por sus bordoneos— por el contrabajo o bajo eléctrico” (Robles Torre, 2003).
- 57 Asimismo, pocos bajistas —provenientes en su mayoría, como ya he mencionado, de otros marcos musicales— dominan la rítmica andina como los arpistas; a menudo, esta rítmica se simplifica o está influenciada por otros marcos musicales.
- 58 Observar en el ejemplo siguiente (“Amor de arena”, de Iris Flores, 2006) cómo la fundamental más grave se encuentra en el tiempo fuerte, y su octava en el tiempo débil (el tiempo a menudo acentuado en el *huayno*), figuración opuesta a la interpretación de la mayoría de los arpistas andinos.
- 59 Reconozco que “Amor de arena” es un ejemplo algo extremo (pertenece ya al *huayno pop*), pero podría mostrar el punto de llegada de la evolución en la interpretación del bajo en el *huayno con arpa*:



Ejemplo musical 43: Simplificación ulterior de bajos en *huayno con arpa*.

- 60 **Ejemplo audio 27**
- 61 Se encuentran además ejemplos de este tipo de ejecución del bajo en muchos temas actuales de *huayno con arpa*.
- 62 Este proceso al cual están sometidos los bajos del arpa tiene obviamente repercusiones sobre el edificio musical del *huayno*, especialmente en la mano derecha del arpista, la que interpreta la melodía.

## 4.3 El registro agudo y los arpeggios

### 4.3.1 El registro agudo

- 63 Aclaro, para comenzar, que para muchos músicos andinos el registro agudo se sitúa *abajo*, mientras que el registro grave se ubica *arriba* (comunicación personal de Daniel Rüegg).
- 64 Esta visión al revés respecto de los cánones occidentales podría tener su origen en la concepción de la música de la Grecia antigua, donde un Re es considerado *debajo* de un Do, pensamiento todavía vigente entre los músicos renacentistas occidentales y españoles —educados en el pensamiento humanista del siglo XVI— que trajeron su música a América Latina y al Perú en ese mismo siglo. Efectivamente, en el DVD *Arpa*

*fácil*, cuando el arpista David Yalico desplaza el índice hacia arriba (de Re a Mi), declara moverlo “hacia abajo”. Sin embargo, en este trabajo denomino arriba y abajo a los registros agudo y grave, respectivamente, según un punto de vista occidental contemporáneo.

- 65 En la interpretación tradicional del arpa andina existe un cierto equilibrio, donde cada una de las dos manos tiene su función específica, indispensable para un buen resultado musical. Para subrayar la importancia de estas diferentes funciones, el intérprete tradicional habla de “desparejar” las manos.
- 66 Se trata probablemente de otra herencia occidental. El arpa española del período barroco ejecuta el bajo continuo y los roles de las manos son totalmente disímiles: la mano izquierda ejecuta el bajo (con uno o dos dedos si se realiza el bajo en octavas), mientras que la derecha realiza con tres dedos el cifrado; es decir, completa la armonía (Fernández de Huete, 1702).
- 67 A pesar de una práctica actual basada en lo que los arpistas tradicionales llaman “cuadruplo” (uso de los cuatro dedos de la mano derecha), esta técnica de los tres dedos sigue anclada en la interpretación del arpa peruana. En el DVD *Arpa fácil* por ejemplo, a pesar de mostrar la vigencia del “cuadruplo” en la interpretación de la melodía en octavas, el autor propone ejercicios basados en realidad en tres dedos, llamando a las diferentes posiciones realizadas por la mano derecha de la manera siguiente:

nomenclatura andina:	<b>triada o prima</b>	<b>intermedio</b>	<b>medio o descanso</b>
			
nomenclatura occidental:	<b>triada en - 1era posición, - 1era inversión</b>	<b>tercera</b>	<b>cuarta o 2a inversión sin sexta</b>

Ejemplo musical 44: Denominaciones para acordes y posiciones de la mano derecha.

- 68 Observamos algunos puntos comunes con la nomenclatura occidental, como por ejemplo el término *prima*, que se refiere tal vez a la primera posición (fundamental del acorde al soprano o voz más aguda) o a la primera inversión (tercera del acorde en el bajo).
- 69 Volviendo al *huayno con arpa*, acabamos de ver que el bajo eléctrico ha despojado a la mano izquierda de la mayoría de sus prerrogativas: acompaña ahora de manera neutral, casi sin hacerse notar, rellenando el registro —poco importante— medio-grave.
- 70 Si la evolución actual persiste, podría quizás pasar que una generación posterior de arpistas peruanos urbanos deje de ejecutar el bajo en ciertos contextos musicales, como se puede observar en el caso de Laurita Pacheco, que utiliza a veces su mano izquierda para enfatizar con gestos amplios la letra que está cantando, en lugar de ejecutar el bajo. Esto además ni se nota en el resultado musical global por los motivos ya observados: el bajo eléctrico es suficiente para llenar el registro grave.

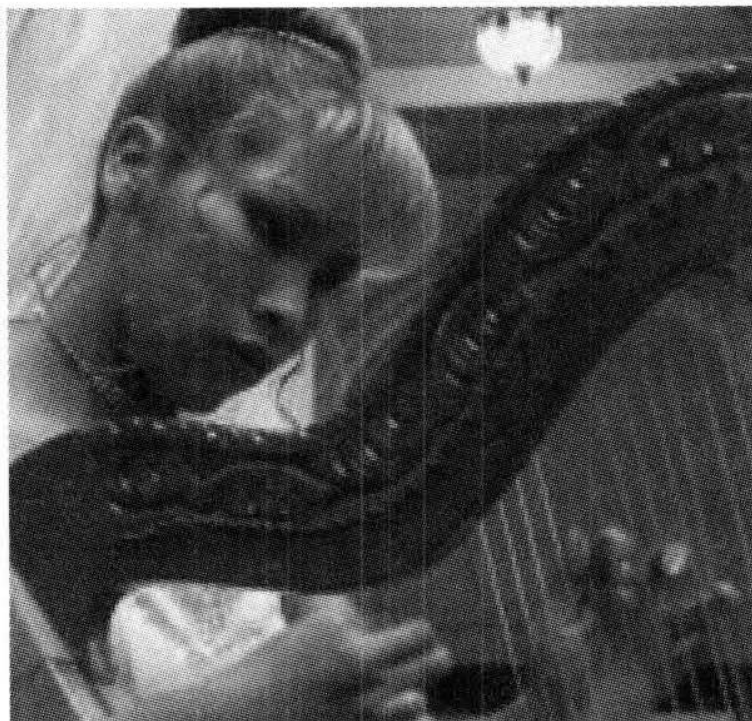
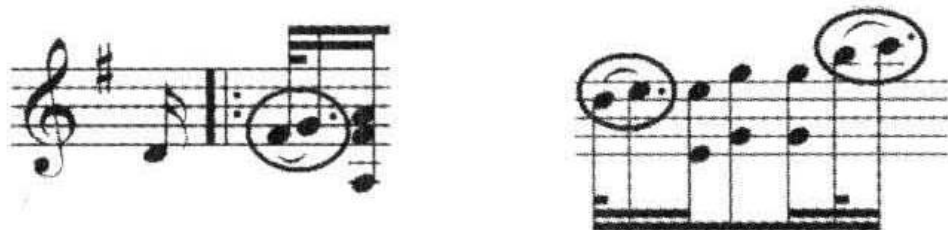


Ilustración 7: Laurita Pacheco.

- 71 El arpista va entonces a concentrarse mayormente en su mano derecha, generando un desequilibrio en la balanza sonora típica del arpa andina. Esta mano es la única en producir sonidos agudos en el conjunto instrumental de *huayno con arpa* y, gracias a la amplificación, domina el registro alto ejecutando la melodía. En vivo o en muchos videos se puede observar el cuidado casi excesivo con el cual los arpistas de *huayno con arpa* ejecutan la mano derecha.
- 72 A causa de este rol predominante de la mano derecha, básicamente el arpista de *huayno con arpa* no ha alterado —como ocurre con los bajos— la manera tradicional de interpretar la melodía. Encontramos en estas interpretaciones muchos rasgos familiares, que vamos ahora a delinear.
- 73 Existe una serie de características interpretativas de la mano derecha peculiares de la sierra de Lima que he presentado en el párrafo 3.2 y que he explicitado en mi trabajo *El arpa peruana* (Ferrier, 2004: 94-103).
- 74 Siguen vigentes en el *huayno con arpa*, con matices según los intérpretes (aunque los intérpretes más jóvenes de géneros como el *huayno pop* y el *huayno rap* tienden a abandonar poco a poco dichas técnicas de ejecución peculiares del arpa peruana, para dar lugar a una interpretación arpística más estándar, que podría acercarse a la técnica del arpa paraguaya —ver a este propósito el párrafo 5.2— o hasta del arpa céltica), las siguientes características:
- 75 —Las apoyaturas típicas (Oyón), llamadas por los intérpretes tradicionales “ligaduras” o “enganches”, ejecutadas con el índice y el pulgar, y que pertenecen a la ornamentación característica del huayno, mencionada en el capítulo 2.1:



Ejemplo musical 45: Apoyaturas típicas de Oyón (arpa, mano derecha).

- 76 —La ejecución basada en el registro: la parte *superior* (“más aguda”) de la melodía se ejecuta en octava o en “esquinas”, según la denominación tradicional de Oyón (anular o medio —esto depende del hecho de que el arpista toque con tres o cuatro dedos con la mano derecha— y pulgar); la parte inferior, más grave, la que *recae* en la *finalis* o tónica, se ejecuta sin octavear, con “cuerda única”:



Ejemplo musical 46: Características de la ejecución de la mano derecha (Canta).

- 77 —La propensión hacia la ejecución de notas repetidas en la interpretación de una melodía, más presente en la sierra de Lima (y Junín) que en otros estilos de arpa del Perú:



Ejemplo musical 47: Notas repetidas en la ejecución de la mano derecha (Yauyos).

- 78 —La movilidad específica de cada dedo tomado singularmente, que contrasta con la movilidad de la mano *en bloque* de otros estilos de arpa del Perú, como el ayacuchano por ejemplo:



Ejemplo musical 48: *Zapateada* de un huayno tradicional de Oyón, sierra de Lima (mano derecha).

- 79 Esta diferencia entre la movilidad de la mano entera o de los dedos tomados singularmente deriva en realidad de la técnica utilizada. En Ayacucho, por ejemplo —a diferencia de la sierra de Lima—, se ejecuta consecuentemente toda la melodía en

octavas (pulgar y anular de la mano derecha); incluso la mayoría de las típicas escalas: la mano entera se mueve entonces rápidamente en bloque y no cada dedo singularmente. En los estilos de arpa como los de la sierra de Lima, donde —lo repito— se ejecuta una parte de la melodía en cuerda única (“sin octavear”), se desarrolla más la movilidad de cada dedo tomado separadamente, ya que estos pueden ejecutar pasajes rápidos en semicorcheas (como en el ejemplo anterior).

### 4.3.2 Los arpeggios

- 80 Esta movilidad de cada dedo tal vez haya originado —por lo menos desde un punto de vista puramente técnico, habiendo también motivos de aculturación musical— una novedad fundamental que aparece en el *huayno con arpa*: la ejecución de arpeggios.
- 81 Tradicionalmente el arpista andino nunca ejecuta arpeggios. Estos son un símbolo de la concepción occidental armónica (vertical) de la música, que se ha ido forjando durante el período barroco, para expresarse en toda su magnitud en el romanticismo del siglo XIX.
- 82 Es también en esta época cuando se codifica definitivamente la técnica del arpa clásica, basada justamente en los arpeggios; sin embargo, se supone que la técnica del arpa peruana tiene sus raíces en el renacimiento y en el barroco temprano, de ahí la ausencia de los arpeggios (que tal vez aparecían —¿exclusivamente?— en un contexto de improvisación). Además, la concepción precolombina de la música parece ser más horizontal (melódica; existen efectivamente melodías andinas construidas sobre las notas del arpeggio mayor como las que se interpretan con los *wajrapukus* o cornetas naturales que pueden emitir exclusivamente notas de la serie de los armónicos que, como sabemos, presenta un arpeggio en sus sonidos 3, 4, 5 y 6) que vertical (armónica), otro motivo que podría explicar la ausencia de los arpeggios —emblema armónico occidental, lo repito— en la técnica del arpa peruana tradicional.
- 83 También en la interpretación de este instrumento aparecen melodías construidas sobre las notas del arpeggio mayor, como la siguiente pieza navideña denominada “Huacuina” (de la provincia de Huaytará, departamento de Huancavelica), pero esto no quiere decir que el instrumentista esté pensando su interpretación en términos armónicos (verticales); estos siguen siendo melódicos (horizontales):



Ejemplo musical 49: Arpeggios melódicos en arpa tradicional.

- 84 Cabe remarcar la presencia de arpeggios en la ejecución tradicional del arpa paraguaya, lo que se debe tal vez a la introducción más tardía (por los jesuitas en el siglo XVIII) del

instrumento en ese país o a las influencias occidentales que sufrió a partir de los años 1930 (ver párrafo 5.2).

- 85 Pese a todo, a lo largo de los siglos, este elemento tiende cada vez más a infiltrarse en el mundo musical andino. Al respecto, cabe mencionar la presencia, por lo menos en embrión, de arpegios en el estilo tradicional de arpa de Oyón y de Áncash:



Ejemplo musical 50: *Zapateada* de un huayno tradicional (Oyón).



Ejemplo musical 51: Final de una *fuga* tradicional (Áncash).

- 86 Quiero subrayar que se trata, por lo menos en el caso de Oyón, de un verdadero embrión de arpegio y nada más (no creo que el intérprete lo *piense* como arpegio), ya que, según un punto de vista occidental, este está tradicionalmente armonizado *al revés* (un bajo del VII armoniza con un arpegio de III y viceversa). Este tipo de armonización está totalmente *dentro del estilo*, tanto que yo personalmente ni la noto como elemento disonante (se crean relaciones verticales de novenas mayores, séptimas mayores y menores), es simplemente Oyón:

Arpa

III VII

mi: VII III

Ejemplo musical 52: Armonía particular en *zapateada* de huayno tradicional (Oyón).

87 **Ejemplo audio 28**

88 Ya he puesto en evidencia el desarrollo de una cierta sensibilidad armónica en el residente serrano en Lima, debido al contacto repetido con otras y diferentes realidades musicales, la que se expresa sobre todo en la *chicha* (ver al respecto el ejemplo musical 11), en una voluntad de apropiarse de este recurso musical occidental altamente expresivo.

89 Como consecuencia natural (hemos visto también que muchos bajistas provienen de escuelas y ambientes musicales diferentes de los de los arpistas; a menudo han cursado en academias donde han estudiado los fundamentos de la música occidental, y con ellos la armonía), esta tendencia se manifiesta también en el *huayno con arpa*, entre otros a través de los mencionados arpeggios.

90 Aquí un ejemplo celeberrimo, tal vez el emblema del huayno con arpa: “Qué lindos son tus ojos”, de Dina Páucar, donde constatamos un uso reiterado del arpeggio. Si en los ejemplos tradicionales este se limita a una función de adorno casi fugitivo, aquí se vuelve un elemento fundamental del discurso musical, dialogando con la voz humana:

Arpa

Voz

Que lin - dos son tus o - jos - que dul - ces son tus la - bios

Her - mo - so chi - co e - res tu

Ejemplo musical 53: Arpeggios en *huayno con arpa* “Qué lindos son tus ojos”, Dina Páucar (mano derecha).

91 **Ejemplo audio 29**

- 92 Este arpeggio toma poco a poco el lugar de los adornos más complejos (diatónicos o pentatónicos) que se intercalan con la voz, creando los cortes típicos de los estilos de la sierra de Lima:



Ejemplo musical 54: Adornos en fuga de huayno tradicional, Canta (mano derecha).

- 93 Después de haber descubierto la potencialidad del arpeggio, este ha sido utilizado cada vez más por los arpistas de *huayno con arpa*, lo que ha llevado a otra transformación de la ejecución, aspecto ausente de los estilos de arpa más tradicionales y presente en el mundo musical andino solo en determinados contextos, estilos e instrumentos (como la guitarra ayacuchana) que han sufrido influencias occidentales: me refiero al hecho de acompañar a la voz con un arpeggio como sustento armónico.

#### 94 **Ejemplo audio 30**

- 95 Tradicionalmente, el instrumento andino que acompaña a la voz siempre ejecuta la melodía paralelamente a esta, siguiéndola, completándola, adornándola. La musicóloga peruana Chalena Vásquez ha constatado que el instrumentista a menudo canta interiormente<sup>9</sup> la melodía con su letra, reproduciendo las pequeñas variaciones rítmicas de cada estrofa (comunicación personal); lo mismo en la *Danza de Tijeras*, donde el arpa acompaña al violín, esta dobla la melodía del violín en las octavas inferiores (Arce, 2006: 98). El instrumento como elemento *acompañante* es un concepto musical occidental tardío, que se desarrolla a partir del barroco; anteriormente, en la polifonía del renacimiento, todas las voces eran iguales, ninguna sobresalía y, conjuntamente, producían un resultado musical global. No olvidemos que la música occidental con la cual entra primero en contacto el mundo andino en el siglo XVI es la del renacimiento:

Las arpas entraron en América de manos de los españoles por el actual México. Fueron, con toda seguridad, de los tipos existentes en la Península durante esta época: el Arpa Renacentista y la que posteriormente cubrió todo el periodo del Barroco, el Arpa Española de uno y dos “Órdenes” [...] (Llopis *et al.*) ¿Pero qué arpas había en España en la época de Colón? Un arpa de ministriles, un instrumento de organología aún gótica, con 27 o más cuerdas [...] de afinación exclusivamente diatónica, de tripa y en algunas arpas, metálicas [...] Este instrumento es el que heredó América [...] (Calvo Manzano, 1993: 58).

- 96 Es por eso que, según mi punto de vista, el uso del arpeggio representa un cambio notable en la concepción andina de hacer música, a pesar de que a partir del siglo XX esta herramienta musical se difundió masivamente de tal manera, y esto globalmente, que su aparición en el huayno peruano del siglo XXI no puede sorprender. Lo que podría sorprender es este surgimiento tardío, que es una prueba de la solidez del sistema musical andino vigente, que no impide su evolución y adaptación perpetua.
- 97 En “Mi libertad”, de Dina Páucar, tenemos entonces el contexto musical siguiente, donde los arpeggios dan un color muy particular a la canción, que parecería acercarse a una suerte de *melodía acompañada* de rasgos occidentales:

Voz

Tengo que re-co-brar mi li-ber-tad de mi co-ra-zón que con-ti-goe-stá

Arpa

Ejemplo musical 55: Tema de huayno con arpa “Mi libertad”, de Dina Páucar.

98 **Ejemplo audio 31**

99 Este extracto es un buen ejemplo de la mezcla típica del *huayno con arpa* entre elementos andinos —notar los valores altamente sincopados típicamente andinos (Romero, 2007: 12) ejecutados por la voz— y globales; es decir, la utilización de arpeggios como sustento armónico. Otro caso muy similar de melodía acompañada es “Me enamoré de ti”, de Anita Santibáñez, con las mismas armonías I-VII acompañadas por arpeggios del arpa.

100 **Ejemplo audio 32**

## 4.4 Armonía

101 El análisis del fenómeno de los arpeggios en el *huayno con arpa* nos ha acercado a un cambio sucesivo: la armonía.

102 La armonía —ya he hablado extensamente de la función de este componente de la música de los Andes en diferentes trabajos (Ferrier, 2004, 2008b, 2008c, 2009)— es un concepto probablemente ajeno al mundo musical andino precolombino. Fue importado por los conquistadores, junto a su concepción y a sus instrumentos musicales, elementos que fueron además reelaborados posteriormente en la zona andina<sup>10</sup>.

103 A pesar de su difusión posterior en la región andina, ha quedado como un elemento secundario del edificio musical. Fundamentalmente, de acuerdo a lo ya mencionado en el párrafo 2.1, la armonía andina se basa en la alternancia modal continua entre el acorde menor (percibido como “tónica”) y su relativo mayor (por ejemplo La menor / Do mayor), consecuencia del uso de la escala pentatónica, en cuyo marco es imposible realizar una concatenación armónica V-I (tónica-dominante).

104 El huayno de la sierra de Lima presenta de por sí, según las regiones, armonías un poco más importantes, sobre todo cuando la escala diatónica se vuelve base del edificio musical, como ocurre en Oyón, Huaral y Canta.

105 La importancia de las armonías de grado VI va subrayada, al igual que embriones de grado VII:

Arpa

mi: VI

Ejemplo musical 56: Armonías de grado VI en huayno tradicional (Oyón).

mi: VII III

Ejemplo musical 57: Embrión de grado VII en huayno tradicional (Oyón).

- 106 Este grado VII aparece solo de manera fugaz en algunos estilos de la sierra de Lima (Canta, Huaral, Oyón) y, según mi parecer, más como consecuencia del contrapunto (variación en los bajos) que como reflexión armónica.
- 107 Sorprende también esta introducción de huayno, donde aparecen casi todas las tríadas realizables sobre los grados de una escala diatónica, incluso el grado II, armonía disminuida en una escala menor natural. Notar en este caso la ausencia voluntaria —a mi parecer— del grado VII: en esta introducción, de innegable carácter armónico, nada hubiera impedido pasar por este grado, pero el intérprete evidentemente lo omitió; recién al acabar la secuencia armónica y al comenzar el tema propiamente dicho (*a tempo*), aparece el grado VII, siempre como consecuencia del movimiento contrapuntístico de los bajos.
- 108 Consecuentemente, se puede suponer que el acorde del grado VII no entra en el sentir armónico andino actual (comparar también con las introducciones de “Mi arpa y mi serenata”
- 109 **Ejemplo audio 33**
- 110 y “Soy chancayano” de Lucio y Tomás Pacheco):
- 111 **Ejemplo audio 34**

*ad libitum*

Arpa

si: VI V IV

I III

*a tempo*

II I (VII)

Ejemplo musical 58: Armonías en introducción de huayno tradicional "Mi ponchito" (Huaral).

112 **Ejemplo audio 35**

- 113 Obviamente, en la música andina mestiza este acorde del grado VII es utilizado frecuentemente. Pensemos por ejemplo en la introducción típica VII-III-V(#)-I que aparece en muchas músicas mestizas puneñas o arequipeñas, y saliendo del Perú, en Bolivia (*bailecito*) y en Argentina (*carnavalito* de La Quiaca; ver Cámara de Landa, 2006).
- 114 Un grado VII (casi escondido) puede aparecer en la música huanca (que influye en la música de Yauyos) en el contexto de los acordes paralelos de introducciones o transiciones ejecutadas por arpa y violín, pero se presenta a menudo con el grado V en el bajo, lo que en realidad corresponde a una armonía de V7 (natural, sin tercera alterada):

**I6 VII6 I6 VII6 I6**

**re: I V7 I V7 I**

Ejemplo musical 59: Armonías en introducción de huayno (Junín).

115 Escúchese también al respecto la introducción de “Traición”, de Lucio y Tomás Pacheco, donde aparece un grado VII seguido inmediatamente por un acorde de grado V natural, lo que da una sensación de V7.

116 **Ejemplo audio 36**

117 Estos pocos ejemplos son suficientes para delinear en el huayno de la sierra de Lima un innegable aspecto armónico característico. Este estilo es entonces un terreno fértil para desarrollos armónicos ulteriores. El *huayno con arpa* ha aprovechado esta situación y ha ampliado el abanico armónico.

118 Ya he puesto en evidencia, a propósito de la *chicha*, del *huaylas tecno* y de la *tecnocumbia*, la importancia del acorde del grado VII (natural), usado en el modo menor como reemplazante del grado V con tercera alterada: esta variante armónica ha sido naturalmente introducida en el *huayno con arpa*, y en lugar de reemplazar al grado V, como en los casos anteriores, ha reemplazado (por lo menos parcialmente) al acorde del grado III; es decir que muchos temas presentan, en lugar de la alternancia andina típica I–III, una alternancia I-VII proveniente de la *chicha*, como en el ejemplo “Mi libertad” ya señalado:

Ejemplo musical 60: Alternancia VII-I en *huayno con arpa*.

119 **Ejemplo audio 37**

120 El uso del acorde del grado VII no es, como lo acabamos de ver, una novedad aparecida con el *huayno con arpa*. Ya en los años ochenta encontramos su amplio uso (esta vez directamente relacionado con la *chicha*) en muchos huaynos de Elmer de la Cruz con Los Dinámicos de Huaral y el arpa de Douglas Buitrón (<http://www.youtube.com/watch?v=lBNhoOHCALM>).

121 **Ejemplo audio 38**

122 Hay otro factor que ha favorecido la introducción del acorde del grado VII en el *huayno con arpa*: la línea melódica de muchas canciones.

123 Ya he mencionado el carácter parcialmente diatónico de la música de la sierra de Lima (sobre todo Oyón, Canta y Huaral). En muchas primeras partes de melodías encontramos en la línea melódica el grado II (ajeno a la escala pentatónica) de la escala menor natural, en el registro más agudo (Huaral):

Ejemplo musical 61: grado II en tema de huayno tradicional “Mi ponchito”, primera parte (Huaral).

124 **Ejemplo audio 39**

125 Sin embargo, la gran mayoría de los finales de melodía, cuando la línea cae hacia la *finalis*, es rigurosamente pentatónica:



Bus-cou - na cue - va y no lae-cuen - tro mi pon - chi - to me sal - va - rá

Ejemplo musical 62: Pentatoma en tema de huayno tradicional "Mi ponchito", segunda parte (Huaral).

#### 126 Ejemplo audio 40

127 Después de las experiencias urbanas de la *chicha*, el sentir pentatónico ha perdido fuerza en el concepto musical de los migrantes en la capital, que han comenzado a incluir este grado II diatónico en las líneas melódicas de los huaynos, sin por eso percibir una contradicción con su tradición (la contradicción deja efectivamente de existir en un medio urbano fuertemente influenciado por otras músicas).

128 En el repertorio del *huayno con arpa* tenemos una extraordinaria cantidad de ejemplos, como "Mi libertad"



Ejemplo musical 63: Presencia del grado II en melodía de *huayno con arpa* ("Mi libertad").

#### 129 Ejemplo audio 41

130 o "Sola", de Anita Santibáñez:



Ejemplo musical 64: Presencia del grado II en melodía de *huayno con arpa* ("Sola").

#### 131 Ejemplo audio 42

132 Estas melodías, como vemos, implican, por la aparición repetida del grado II —que no pertenece a la escala pentatónica y no se puede armonizar con los grados I y III tradicionales—, una armonización con el acorde del grado VII.

133 No obstante, hay otro aspecto que debe tenerse en cuenta para explicar la importancia del acorde del grado VII en las armonizaciones del *huayno con arpa*: en la escala pentatónica andina hay una nota, la nota central (La, si tomamos como referencia la escala pentatónica de Mi), que no puede ser integrada en ninguna de las dos tríadas mayor / menor que se pueden ejecutar con dicha escala:



Ejemplo musical 65: Nota central La en la escala pentatónica.

134 Salazar (2006) ya ha puesto en evidencia, contrariamente a los músicos rurales que mantienen una armonización fundada en la dualidad mayor / relativo menor, las dificultades que encuentran los músicos urbanos (auténticos ciudadanos no pertenecientes a redes étnicas andinas, exponentes del *neo-folclor*, formados en su

mayoría en ambientes musicales limeños ajenos a la tradición andina, por ende en el ambiente latinoamericano) en armonizar esta nota cuando aparece con una cierta importancia rítmica (duración) en las melodías andinas. Estos músicos no toman en consideración una armonización *disonante* —andina— como la del ejemplo musical 66 (la nota La está armonizada con un acorde de Sol mayor, formando una novena), para la cual, según su punto de vista, hay que encontrar una solución armónica alternativa:



Ejemplo musical 66: "Valicha", armonización tradicional.

### 135 Ejemplo audio 43

- 136 El migrante andino reacciona de manera paralela pero diferente en las estructuras armónicas del *huayno con arpa*. Si el *neo-folclorista* armoniza el pasaje anterior a menudo de la manera siguiente —no pudiendo concebir un final de melodía sin cadencia perfecta V-I, crea además a veces una nueva disonancia, mezclando el V7 (con 3ª#) con el III6 (con 5ª#) —:



Ejemplo musical 67: "Valicha", armonización latinoamericana.

### 137 Ejemplo audio 44

- 138 el creador de *huayno con arpa*, como acabamos de ver en "Mi libertad" o "Sola", va a privilegiar la armonización de la nota en cuestión con el grado VII, por su carácter modal cercano al sentir musical —también modal— andino:



Ejemplo musical 68: Armonización de grado IV en VII ("Mi libertad").

### 139 Ejemplo audio 45



Ejemplo musical 69: Armonización de grado IV en VII ("Sola").

- 140 También la recordada Alicia Delgado, a pesar de ser (desde los años ochenta) una importante exponente del *huayno oyonense* tradicional, tal como el arpista Rubén Cabello, adoptó en algunos casos este tipo de melodías armonizadas en VII-I y con uso

del moderno grado IV menor (“Dios mío por qué”, “Que haré”), evolucionando junto con el género que ella misma ayudó a forjar casi desde sus orígenes.

141 **Ejemplo audio 46**

## 4.5 Modos

142 Otra relevante novedad armónica en el *huayno con arpa* es el uso del modo mayor.

143 Sabemos que la música andina es modal en la mayoría de los casos y, para nuestros oídos occidentales, de tipo menor. En los huaynos de la sierra de Lima no aparece el modo mayor (existen no obstante en esta región tradiciones musicales ejecutadas en modo mayor, el *Baile de los negritos* por ejemplo [Olsen, 1986-1987: N° 57: 41] y en la zona andina en general su uso es limitado<sup>11</sup> (en Puno hay melodías de *sikuris* como el *Kasarasiri* en mayor, ejecutadas en ritmo de huayno). La predominancia del modo menor en el mundo andino es una consecuencia del uso de la escala pentatónica y de su *finalis* andina.



Ejemplo musical 70: *Finalis* andina de la escala pentatónica.

144 Esta *finalis*, nota de reposo de la gran mayoría de las melodías andinas, provoca en el oído occidental —este tipo de sentir musical se ha difundido en todo el globo— una marcada sensación de modo menor natural.

145 Esta prevalencia del modo menor en el mundo musical andino actual estaría confirmada, entre otros elementos, por un ejercicio para la mano derecha difundido por el arpista David Yalico, que presenta una escala menor natural ejecutada en octavas (o esquinas), escala que recae siempre en la *finalis* andina mencionada anteriormente. Además, la técnica de afinación que él propone se basa en grupos de cinco notas descendientes, lo que confirmaría la concepción “hacia abajo” (según un punto de vista occidental) del músico andino, concepción que coincide con la de la Grecia antigua, donde el sistema musical se basaba en el tetracordio descendiente (Ferrier, 2009).

146 Sin embargo, en la música occidental, según mi parecer —tengo colegas que relativizan esta situación, como Enrique Cámara o Daniel Rüegg—, la música en modo mayor es la que predomina, tal vez por haber sido codificada por Rameau (*Traite d'harmonie*, 1722) a partir de la serie de los armónicos que, como sabemos, presenta en los sonidos 3, 4 y 5 las tres notas de una tríada mayor. Tal fenómeno sonoro está además comprobado por la leyes de la física.

147 Para “justificar” la presencia de la tríada menor, Rameau, a través de un razonamiento complicado, tiene que presumir la existencia de una serie de armónicos inferiores (estos existen solo teóricamente, no son un fenómeno físico demostrable), lo que implica que la tríada mayor es de alguna manera más “legítima” que su complemento menor (Rognoni en Schönberg, 1922: XXXII-XXXIII).

- 148 Esta propensión hacia el modo mayor se manifiesta en todas las músicas de tipo occidental, el *rock*, el *pop*, etc. o influenciadas por Occidente como la salsa —sobre todo la neoyorquina, ver López (2007)— y la cumbia.
- 149 Evidentemente, el residente en Lima está mucho más en contacto con músicas en modo mayor, como las que acabamos de mencionar, que el habitante de una zona rural andina, que conoce este modo pero sin haberlo asimilado del todo. Bastará mencionar todas las piezas musicales tradicionales interpretadas en la región andina con cuernos naturales —o *wajrapukus*— que, por su organología, presentan obligatoriamente melodías basadas en los seis primeros sonidos de la serie de los armónicos, es decir sobre el acorde mayor, los únicos sonidos a disposición del instrumentista. Consecuentemente, este modo mayor se va a infiltrar en el sentir armónico andino, cosa que ha pasado con los intérpretes de *huayno con arpa*.
- 150 Dos ejemplos: “Vuelvo a cantar”, de Anita Santibáñez, que presenta las armonías siguientes:
- 151 Mib mayor:
- 152 Intro A: I - V - IV - V - VI
- 153 Tema 1ª parte B: I - V - I - V - I - IV - V - I
- 154 Tema 2ª parte B': VI - III - IV - I - V - I
- 155 Este tema en mayor muestra además la libertad armónica de la cual gozan los compositores de *huayno con arpa*, que utilizan sin temor casi todas las armonías posibles en el marco de la escala diatónica: el uso del acorde del grado IV (de una tonalidad menor), ya existente desde décadas atrás en la música andina mestiza (ayacuchana por ejemplo) y hasta en los huaynos de la sierra de Lima, aparece por ejemplo, de manera fugaz, en la introducción de “Mi tristeza” (esto como consecuencia de los movimientos paralelos de las dos manos) y en la zapateada de “El desconsolado”, de Lucio y Tomás Pacheco.
- 156 **Ejemplo audio 47**
- 157 A partir de los ochenta, con Elmer de la Cruz, el acorde del grado IV se afirma cada vez más en el estilo y es usado libremente como alternativa armónica del acorde del grado VI (los dos pertenecen, en una tonalidad menor, a la región de la subdominante<sup>12</sup>). No daré ejemplos porque son infinitos en el *huayno con arpa*, con el grado IV como *parte del estilo*.
- 158 Lo particular en el caso de “Vuelvo a cantar” es que al final del tema principal hay una pequeña transición —o mejor dicho, modulación, pues estamos realmente pasando de Mib mayor a Do menor— que lleva al grado VI (de Mib mayor), para dar paso a una fuga andina pentatónica típica en menor, basada en la alternancia I-III (del relativo de Mib mayor, Do menor).
- 159 **Ejemplo audio 48**
- 160 También el final de la introducción, con la cadencia rota V- VI (este VI es el I del modo menor relativo, el modo andino por excelencia), parece mostrar una cierta insatisfacción con un final —intermediario— en mayor, como si se necesitara el acorde menor para señalar la conclusión de la introducción, que prepara la entrada del tema propiamente dicho.
- 161 **Ejemplo audio 49**

- 162 Parecería entonces que el modo mayor todavía no se ha asentado del todo en la concepción musical de los residentes andinos en Lima, que sienten la necesidad de quedar —por lo menos parcialmente— ligados a su tradicional sentir armónico: la alternancia bimodal menor / mayor I—III.
- 163 Efectivamente, adoptar el modo mayor es alejarse bastante de los patrones andinos originarios, paso cumplido por Iris Flores con el tema “Amor de arena”, segundo ejemplo que presenta las armonías siguientes (se trata de una *saya* y no de un *huayno*; sin embargo, considero emblemático el ejemplo):
- 164 Re mayot:
- 165 Intro / Conclusión A: I - IV - I - IV - I - V - I
- 166 Tema 1ª parte B: I-V-II-I-V-I
- 167 Tema 2ª parte B': I - IV - I - V - I;
- 168 Tema 3ª parte ”: I - V - II - IV - V - I
- 169 **Ejemplo audio 50**
- 170 En este tema nunca aparece el acorde andino fundamental del grado VI (sería Si menor en este caso). El único acorde menor de todo el tema es el grado II, totalmente secundario en el sentir armónico y musical andino.
- 171 He aquí una gran novedad, y no es la única, traída por el *huayno pop*.
- 172 Recapitulamos aquí las características armónicas de los distintos géneros, observando cómo el abanico armónico se va abriendo a partir del núcleo bimodal I-III (ver párrafo 2.1):

	Huayno	Huayno sierra de Lima	<i>Huayno con arpa</i>	<i>Huayno pop</i>
Grados (tonalidad menor natural)	I, III, (VI)	I, III, VI	I, III, VII, VI, IV	I, III, VI, VII, IV
Grados (tonalidad mayor)			I, V, IV, III, VI	I, V, IV, II, (II, VI)

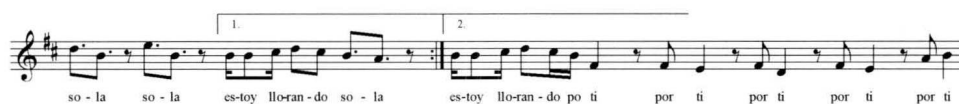
Tabla 2: Características armónicas del huayno

## 4.6 Esquema formal

- 173 El esquema formal tradicional del huayno —descrito en el párrafo 2.1—, algo rígido pero muy rico en variantes según las regiones andinas, también se modifica en el nuevo género urbano.
- 174 Uno de los primeros pasos que ha llevado a transformaciones formales es la ejecución —para comenzar, solamente en vivo— de varios huaynos uno detrás del otro, creando así una cierta diversidad en las melodías, permitiendo a los bailarines variar los pasos y, sobre todo, danzar sin interrupción durante unos cuantos minutos; aclaro que esta costumbre es andina y no es una creación urbana. Sin embargo, ha comenzado a crear un cierto embrollo en los esquemas formales, ya que a veces una fuga o una *zapateada* pueden ser confundidas con la introducción del tema siguiente.
- 175 Debemos a Abencia Meza el haber consagrado este hábito de interpretar varios temas uno después del otro sin interrupciones, al grabar sus *parranditas*, que reproducen en el

soporte audio lo que antes se practicaba mayormente en vivo. Existen sin embargo, ejemplos anteriores como la guitarra andina de Rafael Amaranto, Fiesta Andina, Los Alegres del Perú y otros. Varias cantantes han seguido sus pasos en sus últimas grabaciones, Flor Pileña entre otros.

- 176 Estos esquemas, a veces algo “nebulosos”, han cobrado entonces importancia, grabándose en la memoria de intérpretes y público; por otro lado, así se ha obtenido, para quien quiera bailar *a fondo*, el mismo resultado para una fiesta privada con CD y equipo HiFi que en la actuación en público.
- 177 Un paso siguiente ha sido insertar en el esquema formal tradicional pequeños *estribillos*, que aportan una variación y consagran la aproximación del *huayno con arpa* a la música *pop* de consumo global, donde el estribillo representa el punto cumbre de la canción.
- 178 En “Sola”, de Anita Santibáñez, terminadas las dos partes (repetidas) del tema principal como es costumbre en la tradición andina, el oyente queda sorprendido —la primera vez que lo escuché, tal vez no suficientemente familiarizado con el género, quedé atónito— con la aparición del estribillo siguiente, que presenta además una armonía de grado IV que incrementa su peculiaridad en un marco andino, sin hablar del bajo y de la percusión que refuerzan rítmicamente la voz sobre las palabras *sola, sola*:



Ejemplo musical 71: Armonía de grado IV en estribillo de *huayno con arpa* (“Sola”).

#### 179 **Ejemplo audio 51**

- 180 El esquema formal de “Sola”, saliendo de la tradición del *huayno*, presenta entonces esta forma más compleja:

1. A Introducción
2. 2xBB'+estribillo B” (Tema principal)
3. 2xC Fuga
4. 2xD Zapateada 1
5. 2xE Zapateada 2
6. FF' Zapateada 3
7. G Coda

- 181 Un tema principal con tres partes (en lugar de las dos tradicionales) no es la única particularidad de esta forma. Aparece también una tercera *zapateada* FF', como ampliación de las *zapateadas* costumbristas, y una *coda* añadida, algo desligada de la canción que concluye, pero típica del estilo de Anita Santibáñez.

#### 182 **Ejemplo audio 52**

- 183 Esta costumbre de incluir una *coda* al final del *huayno* podría tener su origen en las introducciones de la región de Yauyos ya mencionadas (párrafo 4.2), que también presentan elementos rítmicos ajenos al tema que introducen (escúchese también la *coda* de “Vuelvo a cantar”, de Anita Santibáñez, todavía más novedosa con su variación rítmica respecto al resto de la canción).

#### 184 **Ejemplo audio 53**

- 185 He mencionado que el *huayno pop* había traído más novedades, concernientes también al aspecto formal.
- 186 Si observamos el análisis armónico de “Amor de arena”, nos percatamos de que el tema principal tiene tres partes, igual que “Sola”, pero la fuga y las zapateadas desaparecen completamente. Estas son, en efecto, las partes que más diferencian un huayno de una canción *pop*, que también presenta a menudo un tema principal con dos partes y un estribillo, como ya se ha mencionado.
- 187 Tenemos entonces el esquema formal siguiente:
1. Prólogo
  2. Preludio A: Tema principal instrumental 2B — Tema principal cantado 2B - Estribillo cantado B'2B” (todo 2X)
  3. Postludio xA
- 188 En el huayno en general, si la melodía es cantada, es el cantante quien introduce el tema principal y una eventual parte instrumental se presenta siempre entre las repeticiones del tema vocal. En el caso del *huayno pop* constatamos más bien que la versión instrumental es la que introduce al tema principal: una inversión de los roles tradicionales de voz e instrumento.
- 189 El hecho de usar la introducción como fuga es además típico de otras regiones andinas (Ayacucho, por ejemplo; hemos visto en el párrafo 2.5 la influencia que tuvo el estilo, sobre todo a través del *huayno romántico*), pero no es tradicional de la zona de la sierra de Lima, donde las diferentes partes —en particular introducción y fuga— son siempre disímiles: un cambio que podría ser visto como una cierta simplificación presente en el *huayno con arpa*.
- 190 En el caso de “Amor de arena” la introducción es sencillamente usada como cortina entre las dos repeticiones del tema principal. Eliminando la fuga y las zapateadas, el *huayno pop* cumple un paso más decisivo hacia la globalización de la nueva música popular andina, no solo por incluir ritmos de orígenes africanos como la *saya*, sino también porque estas partes (sobre todo la zapateada) son quizás las más específicas y características de un aspecto local del huayno de la sierra de Lima.
- 191 Sin embargo, en el *huayno rap* (o *reggaeton huayno*) de Laurita Pacheco observamos en el esquema formal una reminiscencia de *fuga* (seguida luego por una enésima repetición final del estribillo *lo que pasó, pasó*; es decir que su función de conclusión y de elemento totalmente nuevo e independiente decae, en el huayno tradicional el tema principal jamás vuelve después de la *fuga*), lo que subraya la importancia de esta parte final en el inconsciente colectivo de los músicos de origen andino en Lima.
- 192 **Ejemplo audio 54**
- 193 Recapitulamos aquí las características formales de los distintos géneros vocales:

	Huayno	Huayno sierra de Lima	Huayno con arpa	Huayno pop
Prólogo				X
Preludio				X
A Introducción	X	X	X	
B Tema instrumental				X
BB' Tema principal vocal de dos partes	X	X	X o como alternativa:	
BB'B'' Tema principal vocal de tres partes (con estribillo)			(X)	X
BB' o B' Tema instrumental	(X)	X	X	
Preludio				X
B Tema instrumental				X
BB' Tema principal vocal de dos partes	X	X	X o como alternativa:	
BB'B'' Tema principal vocal de tres partes (con estribillo)			(X)	X
C Fuga	X	X	X	
D Zapateada 1		X	X	
E Zapateada 2		X	X	
F Zapateada 3		(X)	X	
A Preludio				X
G Coda			X	

Tabla 3: Características formales del huayno

## 4.7 Ritmo

194 Es probablemente en este aspecto que el *huayno con arpa* se ha emancipado más del huayno de la sierra de Lima, acercándose al mismo tiempo a estándares musicales andinos ya vigentes en la urbe. Superficialmente esto no se nota en seguida, tal vez por los motivos siguientes:

195 —La presencia del bajo que se ha insinuado de a pocos en el panorama musical

196 andino en Lima, instrumento que ejecuta mayormente una rítmica en contratiempo o sincopada estandarizada para todo tipo de huayno, (aspecto que desarrollaré más adelante) y ya no sorprende como integrante de un conjunto musical.

197 —El ascendiente de la rítmica *chicha*, fenómeno musical presente en Lima desde hace 40 años, en algunos casos trasvasada directamente al *huayno con arpa*.

### 198 Ejemplo audio 55

199 —La influencia de la rítmica ayacuchana, como ya se ha mencionado, a partir de los años noventa (en el *huaylas tecno* por ejemplo), que tradicionalmente presenta con mayor frecuencia el ritmo sincopado típico de bajos (interpretados por el arpa en octavas):



Ejemplo musical 72: Ritmo sincopado en bajos de arpa ayacuchana.

200 **Ejemplo audio 56**

201 Este ritmo sincopado es una característica común del huayno; sin embargo, no tiene el mismo peso en todas las variedades regionales.

202 Por la influencia del género ayacuchano, este ritmo se ha vuelto emblema del huayno urbano en general. Ya que en Lima, como se ha mencionado, se encuentran inmigrantes provenientes de todas las regiones andinas y con ellos todos los géneros de huayno reunidos, no sorprende —por cuestiones de modas musicales— que una influencia determinada abarque muchos estilos, como es el caso de esta acentuación rítmica.

203 El bajo eléctrico del *huayno con arpa* intenta evidentemente reproducir el bajo del arpa, pero con esta característica rítmica ayacuchana:

Ejemplo musical 73: Ejecución rítmica de bajo eléctrico en *huayno con arpa* ("Qué lindos son tus ojos").

204 **Ejemplo audio 57**

205 El juego típico de bajos (eléctricos) del *huayno con arpa*, observado en el ejemplo anterior, que puede tomar la forma siguiente (flujo continuo de corcheas, con acento en la segunda de cada grupo de dos, es decir en el tiempo débil), es una imitación de la figuración de bajos ejecutada en la sierra de Lima con su flujo continuo de corcheas, puesto en evidencia en el párrafo 3.2, sobre todo en el estilo de Yauyos, a veces en el de Huaral,

Ejemplo musical 74: Juego de bajos (eléctricos) en *huayno con arpa*.



Ejemplo musical 75: Figuración típica de bajos de arpa (Huaral, Yauyos).

206 **Ejemplo audio 58**

- 207 solo que el bajo mayormente, sintiendo tal vez como incómodo el salto de octava ejecutado naturalmente en la técnica interpretativa del arpa, lo transforma en nota repetida: la primera sin acento, la segunda acentuada. Esta técnica ayuda también a mantener firmemente la síncopa y no salirse del compás:



Ejemplo musical 76: Bajos de arpa tradicional.

Ejemplo musical 77: Bajo eléctrico (*huayno con arpa*).

- 208 Sin embargo, el salto de octava puede también aparecer —ocasionalmente— en el bajo, como en figuraciones de este tipo:



Ejemplo musical 78: Salto de octava en interpretación de bajo eléctrico.

209 **Ejemplo audio 59**

- 210 Recuerdo que aquí el rol rítmico de la nota más aguda y de la más grave está invertido respecto a la ejecución tradicional del arpa:



Ejemplo musical 79: Salto de octava en interpretación de arpa tradicional.

- 211 Ahora todo parecería corresponder: aparentemente el ritmo del bajo sería extrapolado del ritmo del arpa y, en consecuencia, el ritmo del *huayno con arpa* estaría básicamente en armonía con el del huayno tradicional de la sierra de Lima. Pero hay un detalle: si el arpista de Yauyos, Canta y Oyón acentúa una nota, esta es a menudo la que se encuentra en el tiempo fuerte y no la que se encuentra en el tiempo débil, nota que enfatiza el bajista del *huayno con arpa*:

Ejemplo musical 80: Enfatización del tiempo débil por el bajo eléctrico en huayno con arpa.

212 **Ejemplo audio 60**

- 213 Esta nota acentuada en el tiempo fuerte, en la interpretación tradicional, es además ejecutada por el arpista con el pulgar en una posición especial, que produce un sonido *staccato* (seco) típico del género (encontramos también este tipo de ejecución en el vecino departamento de Junín; véase Ferrier, 2004: 87):

Ejemplo musical 81: Acentuación del tiempo fuerte en arpa tradicional (Yauyos, Canta, Oyón, Junín).

214 **Ejemplo audio 61**

- 215 Concluyendo: considerando el ritmo del *huayno con arpa* desde la perspectiva de la sierra de Lima, este está de alguna manera *al revés*.
- 216 Analizando el ritmo de bajos ejecutado por Ángel Dámazo (Oyón), el ídolo Pileño (Yauyos), Lucio Pacheco (Huaral), Rubén Cabello (Oyón), Germán Fuertes (Canta), Tito Ventocilla (Oyón) y Anónimo (Huaral) en interpretaciones de huaynos tradicionales entre 1980 y 2007, solo puedo confirmar lo antes postulado: ninguno de ellos ejecuta de manera consecuente o exclusiva un ritmo sincopado en contratiempo, que corresponde al ritmo base del *huayno con arpa*.

217 **Ejemplos**

- 218 —Ángel Dámazo interpreta sus huaynos fundamentalmente en el ritmo y con la ya mencionada figuración típica de la sierra de Lima que Olsen (1986-1987) ha llamado *boom-chick*; ya que su ritmo, como el de los músicos andinos en general, es muy dinámico. No faltan acentos desplazados temporalmente en el tiempo débil, pero estos sirven justamente para descuadrar una pulsación que se volvería demasiado regular sin estas microvariaciones típicas de la interpretación musical en la región andina (tema “Penas y suspiros”):

Ejemplo musical 82: Interpretación rítmica de Ángel Dámazo (Oyón).

219 **Ejemplo audio 62**

220 Si Ángel Dámazo termina el tema “Me pides que me vaya” con una segunda *zapateada* basada en la síncopa y el contratiempo (base rítmica del *huayno con arpa*), se trata de una excepción, y esto se nota también en su forma de tocar muy afectada y un poco vacilante.

221 **Ejemplo audio 63**

222 – El ídolo Pileño acompaña de diferentes maneras, no está ligado a una fórmula rítmica fija o de bajos; una vez más notamos la gran libertad y facultad de improvisación del músico andino en el marco de un estilo determinado:

223 Por tu culpa cervecita



Ejemplo musical 83: Interpretación rítmica 1 del ídolo Pileño (Yauyos).

224 **Ejemplo audio 64**

Carrito blanco y celeste



Ejemplo musical 84: Interpretación rítmica 2 del ídolo Pileño (Yauyos).

225 **Ejemplo audio 65**

Quisiera olvidar



Ejemplo musical 85: Interpretación rítmica 3 del ídolo Pileño (Yauyos).

226 **Ejemplo audio 66**

227 – Lucio Pacheco y el arpista anónimo de Huaral, intérprete del tema “Mi ponchito” ejecutan básicamente la figuración *boom-chick* sin grandes variantes.

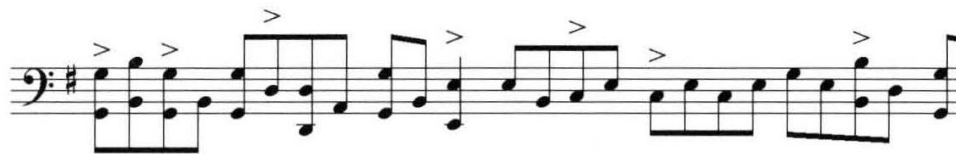
228 – Rubén Cabello refuerza incluso el tiempo fuerte del *boom-chick* acentuándolo (ejemplo: “Malo, malo, malo”, tema interpretado por la cantante oyonense Elba Girón).



Ejemplo musical 86: Interpretación rítmica de Rubén Cabello (Oyón).

229 **Ejemplo audio 67**

230 — Germán Fuertes, de Canta, ejecuta unos extraordinarios bajos espontáneos en perfecta sintonía con la melodía (ejemplo “Rio Chilloncito”):



Ejemplo musical 87: Interpretación rítmica de Germán Fuertes (Canta).

231 **Ejemplo audio 68**

232 Hay pocas excepciones a estas interpretaciones rítmicas, casos donde el ritmo de huayno —me refiero a grabaciones anteriores a los años noventa— ejecutado por los arpistas en sus bajos se acerca al ritmo del bajo eléctrico del *huayno con arpa*. Aclaro que todos provienen de la región de Huaral<sup>13</sup>: Rubén Dolores, Robert Pacheco y Rómulo Palomino.

233 **Ejemplo audio 69**

234 Efectivamente, parecería que son los arpistas de esta zona quienes mayormente han influenciado el *huayno con arpa*<sup>14</sup>, comenzando por Douglas Buitrón (arpista de Los Dinámicos de Huaral, inseparable del cantante Elmer de la Cruz, fundamental en la génesis del movimiento), seguido por Juan García (arpista de Los Matadores del Arpa, impulsores del género ya a finales de los años noventa) y Robert Pacheco. Todos ellos han desempeñado desde temprano un papel determinante en el desarrollo del nuevo estilo.

235 Habría entonces que redimensionar el área geográfica tratada y limitarla a Huaral —tal vez a una zona de la provincia, no tengo conocimientos suficientes como para establecer definitivamente si el estilo de ejecución con el acento sincopado en contratiempo es típico de un determinado sector de esta región—, asumiendo que ha sido el punto de partida o “centro de dispersión” del fenómeno que estamos analizando.

236 Además, mis informaciones parecen ser contradictorias: el arpista anónimo (tema “Mi ponchito”, grabado y difundido en los años ochenta por el Instituto de Etnomusicología de la PUCP, en aquella época parte del Instituto Riva-Agüero) que ejecuta sus bajos con la figuración tradicional *boom-chick*<sup>15</sup>,

237 **Ejemplo audio 70**

238 y Rubén Dolores (grabación de los años ochenta), que los ejecuta en el (futuro) estilo del *huayno con arpa*,



Ejemplo musical 88: Acentuación rítmica en tiempo débil por Rubén Dolores.

239 **Ejemplo audio 71**

240 son ambos originarios del distrito de Ihuarí, Huaral.

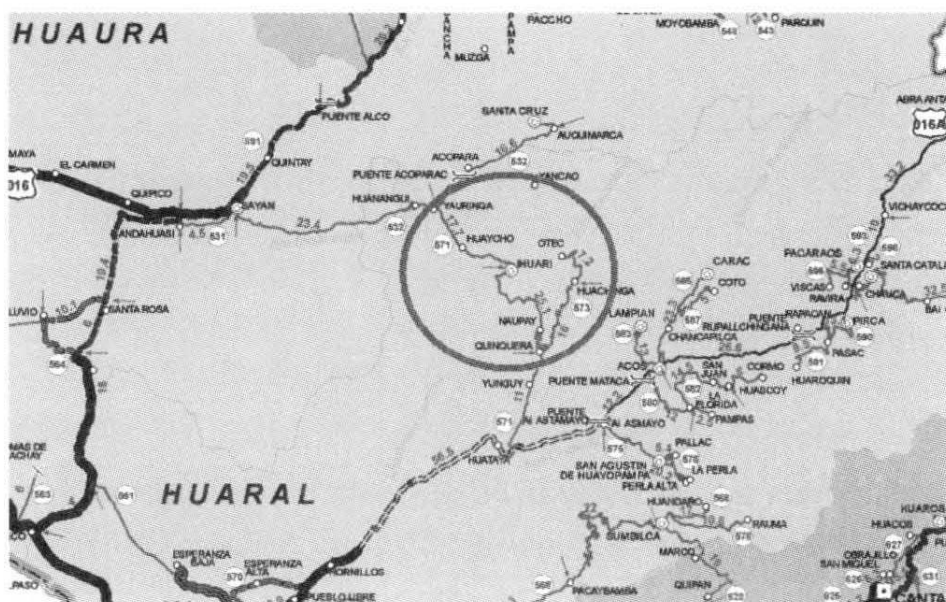


Ilustración 8: Distrito de Ihuarí, Huaral (sierra de Lima).

241 ¿Quién toca entonces en el *verdadero* estilo de Huaral? ¿El arpista anónimo intérprete de “Mi ponchito” o Rubén Dolores? ¿Tal vez ambos? Esto sería posible pues la riqueza y diversidad rítmica en el marco de un mismo estilo son características de la música tradicional andina.

242 También en Cochamarca (provincia de Oyón), no tan lejos del distrito de Ihuarí, se ejecuta este tipo de bajos, como se ilustra en el ejemplo musical 88, llamado justamente “estilo cochamarquino”:

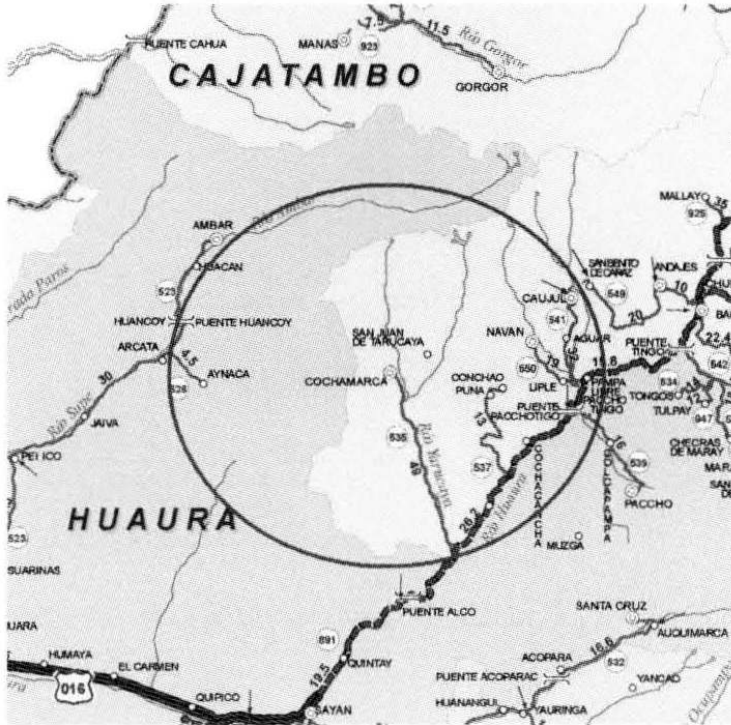


Ilustración 9: Distrito de Cochamarca, Oyón (sierra de Lima).

- 243 Lo cierto es que ahora todos los arpistas de *huayno con arpa*, cualquiera sea su procedencia (hoy en día existen además arpistas del nuevo género no originarios de la sierra de Lima), ejecutan básicamente su acompañamiento de bajos de la misma manera mencionada en el párrafo 4.2 (ver también al respecto el ejemplo musical 41).



Ejemplo musical 89: Ejecución estándar de bajos en *huayno con arpa* (arpa).

- 244 Mientras que los bajistas lo hacen de la manera mencionada más arriba en este párrafo (ver también al respecto el ejemplo musical 77).



Ejemplo musical 90: Ejecución estándar de bajos en *huayno con arpa* (bajo eléctrico).

- 245 Para evidenciar aún más la evolución rítmica que lleva del huayno de la sierra de Lima a su versión urbana *huayno con arpa*, propongo comparar desde el punto de vista de la métrica los ejemplos audio 23, 78 primer extracto y 79 primer extracto (interpretaciones anteriores a 1995) con los ejemplos audio 29, 42 y 45 respectivamente (ejecuciones posteriores al 2000).
- 246 Un último aspecto periférico, que tiene sin embargo su importancia, es la recurrente *saya-caporal* que aparece también en el contexto del *huayno con arpa*. Ya he mostrado cómo este patrón rítmico se ha infiltrado en géneros musicales peruanos urbanos anteriores, por eso no sorprende su presencia en el contexto del nuevo huayno.
- 247 Aquí un ejemplo celeberrimo, “Qué lindos son tus ojos” (D. Páucar):

Ejemplo musical 91: Ritmo de *saya-caporal* en *huayno con arpa*.

#### 248 **Ejemplo audio 72**

- 249 La popularidad de la *saya-caporal* sigue vigente: bastará echarle una mirada al video de “Amor de arena”, de Iris Flores, donde además de la utilización de imágenes de la fiesta de la Virgen de la Candelaria (con *caporales*) de Puno, la cantante, vestida con ropa de *caporales*, ejecuta los movimientos de la danza boliviana. Sorprendentemente, en la interpretación musical no aparece el patrón rítmico esperado, contrariamente al tema que sirvió muy probablemente de inspiración: la *saya* “Amor de arena” del Grupo Romance.

#### 250 **Ejemplo audio 73**

- 251 Sin embargo, en el estilo de *requinto* liderado por el Osito Pardo, surgido recientemente en la escena musical andina en Lima, vuelve a aparecer el ritmo de *saya-caporal*.

#### 252 **Ejemplo audio 74**

- 253 Cada vez más se van fusionando elementos de orígenes tradicionales muy diferentes, transformados en fenómenos urbanos modernos en las ciudades, donde la búsqueda de nuevas expresiones identitarias más globales implica también, y esto es comprensible para todo músico, la búsqueda del éxito artístico y comercial.
- 254 Es por eso que si muchos bolivianos dentro y fuera del país pueden considerar a la *saya-caporal* como un elemento posible de identidad, sobre todo en contextos festivos-rituales como la fiesta de la Virgen de Urkupiña (Cámara de Landa, 2005), no creo que cantantes como Iris Flores tengan mucha vinculación de tipo identitario con el género boliviano; es decir que poco a poco la música y la danza se desligan de su entorno ritual, cultural y social para transformarse en un producto independiente, con nuevos significados.



Ilustración 10: Iris Flores.

---

## NOTAS

1. Aun estando claramente fuera de la ley, y dañando en todos los casos la propiedad artística, intelectual y económica de los autores, pienso que estos operadores ilegales del mercado musical peruano desempeñan un papel positivo en la gran difusión a nivel popular -por estar muy cerca (o pertenecer) al sentir del pueblo- de las tradiciones musicales en el Perú.
2. Yendo más lejos, se podría hablar de una cierta hegemonía de la música de arpa proveniente de esta zona en la capital, y esto ya a partir de las primeras olas migratorias de la segunda mitad del siglo xx.
3. La omnipresencia del arpa en una multitud de expresiones musicales andinas originarias de los departamentos de Áncash (79, 87), (sierra de) Lima (87, 101), Junín (74, 80, 81, 87), Ayacucho (96), Apurímac (78) y Cuzco (78, 85) está comprobada a través del estudio de Robles Mendoza (2007: ver números de páginas citados junto a cada departamento).
4. Vuelvo sobre esta anécdota en mi conclusión (capítulo 6).
5. A propósito de la importancia fundamental de los armónicos en la ejecución musical tradicional andina, ver también Bellenger, 2007: 26, 31, 131, 141.
6. Es curioso el paralelo con la estética musical andina, que como he mencionado se desarrolla esencialmente en el registro medio-agudo. Se trata en el caso de Occidente de una herencia de la música griega.

7. El arpa traída por los conquistadores en el siglo XVI es un arpa del renacimiento (Calvo Manzano, 1993), sin un verdadero registro grave. Es durante el barroco occidental cuando se va a agrandar (y probablemente en forma paralela en la zona andina, siempre bajo la influencia de la música religiosa española) y adquirir un registro grave, justamente para poder realizar los bajos del *continuo*.

8. La aparición de la amplificación ha tenido un impacto también sobre la música latinoamericana y el peso de la armonía: “Con la incursión de la amplificación, sucedida a principios de los años noventa, estos grupos [de música latinoamericana] habrían de vivir cambios rotundos. El primero y más notorio de ellos fue sin duda el uso de guitarras electroacústicas, lo que permitía un trabajo más centrado en la armonía y no tanto en la melodía como había sido el caso antes, pues solo las flautas podían hacerse notar sin sonido amplificado” (Mendivil, 2002).

9. También Tuzi (2008) cuenta cómo los ejecutores de la *tarantella* calabresa emigrados al norte de Italia o a la Argentina poseen un sistema normativo “interiorizado” de interpretación de la danza.

10. D. Rüegg sostiene que “hay especialistas que subrayan que los procesos de adaptación de los instrumentos europeos (y de su música) después de un primer *input* se desarrollaron más o menos independientemente e incluso que las amplias variedades de instrumentos que hoy en día se encuentran en el Ande (y en toda la América castellano-hablante) evolucionaron a partir de unos pocos modelos traídos por los frailes españoles desde el inicio, como lo indica Llopis et al. (2004). Con el arpa no fue así, pues muchos modelos de arpas existentes en los Andes (y hasta México) también se encuentran (o se encontraron hasta poco después de la Segunda Guerra Mundial) en países como Austria, Bohemia, y muchas partes del ex imperio austríaco” (comunicación personal).

11. El etnomusicólogo D. Rüegg me ha recordado “repertorios de Santiago, de Carnavales (y casi todos los demás géneros ligados a la herrañza de animales), y hablando de otra región, el baile de los *Aukish* (viejitos, en quechua *wanka*) y otros géneros que tienen que ver con la veneración del niño Jesús, bajada de Reyes, villancicos, etc.” (comunicación personal).

12. Tal vez la adopción de armonías del grado IV en la música andina durante el siglo XX se deba, como subdominante, a su carácter plagal (el grado IV está en relación de cuarta superior o de quinta inferior con la tónica), característico de músicas modales, emparentadas con la tradición musical -también modal- andina.

13. Una excepción sería Sósimo Sacramento: este cantante originario de Oyón está acompañado hoy en día por un arpista que ejecuta los bajos en el estilo del *huayno con arpa*; ignoro si en sus comienzos lo acompañaba por un arpista oyonense que ejecutara los bajos tradicionales *boom-chick*.

14. Esta hipótesis, que formulé a fines del año 2007 sobre la base de mi análisis musical, fue confirmada en diciembre del 2008 por el arpista oyonense Ernesto Vallejo, sobrino del maestro Pelayo Vallejo (comunicación personal).

15. Hay unos ejemplos de *huayno con arpa* donde el bajista trata de imitar -por momentos- esta figuración, como en el *huayno pop* “Amor de arena” (escuchar también el ejemplo audio 25).

## 5. Entre lo local y lo global

---

### 5.1 Las cantantes

- 1 Lima 1990, en un pueblo joven no identificado.
- 2 Un joven peruano originario de Áncash emigra a Italia. Flor Pileña, cantante de Yauyos, es su vecina y ha aceptado actuar, acompañada por su formidable arpista el ídolo Pileño, en su fiesta de despedida<sup>1</sup>.
- 3 Aparte de cantar admirablemente, Flor Pileña —de origen provinciano, residente en Lima y conocedora de los problemas y emociones ligados a la migración— ha escogido cuidadosamente su repertorio, relacionándolo con el acontecimiento que están viviendo los presentes, sobre todo los familiares del viajero: la separación.
- 4 Comienza una *parrandita* (*¡avant la lettre!*) con “Flor marchita”, canción dedicada al transcurrir del tiempo y al envejecimiento ligados a una relación amorosa; le siguen *Me encuentro solo, no tengo a nadie por quién llorar, por quién sufrir* y “Cervecita de cristal”, que describe un estado de embriaguez que podría sufrir pronto el migrante (la soledad compensada con el alcohol); llega la fuga *mañana, mañana volveré, pasado mañana volveré* (el comprensible deseo del migrante), *mucho cuidado paisanito, cuidado con sacar la vuelta*; le sigue el tema *Amiga, no destruyas mi hogar querido* (siempre ligado a la traición amorosa, pues el peligro de que esta se lleve a cabo se multiplica si hay un océano que separa a la pareja).



Ilustración 11: Flor Pileña.

- 5 En sus canciones, durante los intermedios ejecutados por el arpa, la cantante habla espontáneamente con su vecino el migrante, y le dice:

así recordarás nuestros huaynos peruanos; así se baila en el Perú; para que nunca te olvides; cuidadito con sacar la vuelta Carlos, recuérdate que tienes esposa, tienes dos hijos; así es Carlos, estás lejos, pero tus familiares te tienen siempre presente; recuerda tu juramento ante tu esposa.

6 **Ejemplo audio 75**

- 7 Esta corta reseña de un evento que se llevó a cabo 19 años atrás nos permite valorar la participación de una cantante en un evento privado, que muestra una gran sensibilidad y percepción de la realidad emotiva y humana de sus semejantes.

- 8 En los grandes escenarios, donde se presentan actualmente las más famosas cantantes de *huayno con arpa*, es probablemente más difícil mantener un contacto tan cercano y casi íntimo con el público, que se ha vuelto cada vez más numeroso (varias decenas de miles en la época de auge del *huayno con arpa*, entre el 2003 y el 2006). Esto no quita que artistas como Dina Páucar canten en eventos privados como el entierro de la madre del gran arpista Jhonny Campos, siguiendo la tradición de sus predecesoras<sup>2</sup>.

- 9 Esta continuidad se manifiesta también en el nombre artístico, elemento significativo para la identidad y la identificación de muchísimos intérpretes tradicionales andinos que, sin perder su importancia, va evolucionando con el *huayno con arpa*: Dina Páucar, en sus comienzos (1994) *La Voz del Amor*, es ahora *La Diosa<sup>3</sup> Hermosa del Amor*, Anita Santibáñez se llama *La Reina de Reinas*, y Sonia Morales *La Reina de Corazones, La Internacional*.

10 **Ejemplo audio 76**

- 11 También Anita Santibáñez es *La Reina Internacional* en el tema “Si te vas que haré”,

12 **Ejemplo audio 77**

- 13 *Su Majestad* (denominada así por el animador en el tema “Dos cervezas”); Abencia Meza, *La Reina de las Parranditas*; Alicia Delgado, *La Princesa del Folklore*; Maricruz Gómez, *La Princesa del Arpa*; Laurita Pacheco, *La Reina del Arpa*; Gisela Lavado, *La Princesa Acollina*; Sara Haydée Barreto, la *Muñequita Sally*, es la *Reina del Escenario* en el tema “Bésame”.
- 14 Maribella, *La Belleza Juvenil del Huayno*, está acompañada por el marco musical de Los Príncipes del Escenario. Alfaro Rotondo (2005: 2) habla con cierta ironía del “Olimpo de las deidades del folclor”, mientras que Ancieta Cano (2006) afirma con seriedad que Maricruz Gómez “canta como las propias diosas del Olimpo”.
- 15 Una nueva constante parecen ser entonces términos como *diosa*, *reina* o *princesa*, en sintonía con el éxito y la posición social simbólica de la mayoría de estas artistas.
- 16 Otra denominación recurrente es la de *muñeca*: el nombre artístico de Iris Flores es *La Barbie del Folklore*, la recordada *Muñequita Sally* eligió este seudónimo, mientras que el animador llama a Anita Santibáñez *Nuestra Dulce Muñequita de Yauyos* en el tema “Si te vas qué haré”.



Ilustración 12: Muñequita Sally.

- 17 Comparando estos seudónimos con los nombres artísticos usados tradicionalmente por músicos y cantantes andinos, la diferencia tal vez más palpable —a pesar de que *Princesita* ya hubo: la de Yungay, o la *Condesita del Folklore* Elba Girón; sin embargo, el diminutivo<sup>4</sup> proviene muy probablemente del quechua, donde es parte integrante de la expresividad del idioma— es su connotación a menudo *local*<sup>5</sup> como el *Jilguero del Huascarán*, el *Jilguero de Llata*, *Pastorita Huaracina*; *Picaflor de los Andes*, *Ga-vilancito del Sur*, *Calandria del Sur*, *Flor Pileña* (de San Pedro de *Pilas*), *Perlita de Chavín*, *Rosita del Cuzco*, etc. Seudónimos que contrastan con la tendencia hacia el estereotipo global actual, que subraya el carácter urbano / nacional y no regional del movimiento musical del *huayno*

con arpa: Anita Santibáñez, a mitad de los noventa, todavía cantaba “Desde Yauyos con amor” (título de una de sus producciones de la época), para luego volverse en el siglo XXI *Reina de Reinas*.

- 18 Esta misma cantante podría personificar la tendencia del artista andino en la metrópoli hacia lo global: recién llegada a Lima, en 1997, aparece con su color de pelo verdadero, un color negro característico de los habitantes de los Andes, y la ropa típica de Yauyos, haciendo sin embargo un gesto típicamente *gringo-occidental* con el pulgar. En el 2003 el pelo ya está teñido de rojo, pero la ropa parece ser todavía tradicional —seguramente estilizada y urbanizada, pero de inspiración ancestral—, con un sombrero típico de Yauyos. En el 2007 es difícil encontrar referencias andinas, la cantante se presenta ahora con peinado y ropa de vestir occidentales.



Ilustración 13: Evolución estética de Anita Santibáñez.

- 19 Si comparamos grabaciones de Dina Páucar y de Anita Santibáñez anteriores al año 2000 con otras posteriores, nos percatamos de que su forma de cantar ha cambiado. Dina Páucar cantaba antes con la garganta y una cierta compresión que le confería una potencia, un volumen y una afinación notables, pero con la nueva impostación, la voz ha perdido algo de espesor, volumen y afinación, y a menudo se encuentra un poco más arriba de la nota justa, quizá por influencia de la música *rock*, donde esta clase de afinación imprecisa hace casi parte del estilo musical.
- 20 Puede ser también que, queriendo aprovechar al máximo el momento de éxito, Dina Páucar haya sometido su voz a exigencias muy extremas:
- 21 Sabemos que las grandes estrellas de la música popular pueden llegar a cantar en tres o en cuatro conciertos en una misma noche y también en lugares realmente distantes en una misma semana (Vich, 2006).
- 22 Ellos no solo ofician multitudinarios zapateos en distintos lugares diferentes de Lima durante la misma noche, y en varias ciudades del Perú en el transcurso de la misma semana [...] (Alfaro Rotondo, 2005: 9).
- 23 **Ejemplo audio 78**
- 24 En el caso de Anita Santibáñez, el cambio de la impostación le ha favorecido en el volumen, pero la voz ha perdido algo de suavidad.
- 25 **Ejemplo audio 79**
- 26 En cuanto a la recordada Alicia Delgado, el cambio en su manera de cantar puede comprobarse comparando los ejemplos musicales 77 y 44.
- 27 **Ejemplo audio 80**

- 28 En los últimos años de su carrera artística, interrumpida violentamente en junio del 2009, añadió a su técnica vocal un *vibrato* que poco tiene que ver con la técnica de canto tradicional andina, que ignora este recurso interpretativo altamente expresivo y típicamente occidental.

## 5.2 Los arpistas y sus arpas

- 29 Lima, una tarde de diciembre del 2006.
- 30 En una casa bastante elegante de Pueblo Libre están presentes el *mánager* (esposo<sup>6</sup> y dueño de casa) de una cantante de *huayno con arpa* (lamentablemente ausente), el arpista, el bajista y el percusionista.
- 31 El joven arpista, Ángel, tomó contacto conmigo a través de mi página *web*, estando yo en Suiza todavía, y organizamos este encuentro para conocernos. Ha acompañado, entre otras, a Doris Ferrer, antes de su fatal accidente. Luego de tocar un par de piezas para calentar el ambiente comenzamos a conversar. Dos aspectos sobresalen: uno recurrente, que he tratado innumerables veces con arpistas andinos urbanos, y otro que más bien me sorprende.
- 32 En el primer caso se trata de la supuesta *limitación diatónica* del arpa peruana. Los arpistas peruanos urbanos, entrando en contacto con otras músicas (para comenzar la *criolla*), se dan cuenta de que “les faltan notas” para poder ejecutar la más simple *modulación*, y viven esto como una *deficiencia básica* de su instrumento<sup>7</sup>.
- 33 En el segundo caso se trata de la *modificación* en la interpretación de los bajos que he mencionado en el párrafo 4.2. Continuando con la reunión le pido al arpista que toque un solo de arpa en el estilo “de antes” y, terminando su interpretación, hago la pregunta: “Ángel, ¿que le gusta más tocar y escuchar: el *huayno con arpa* de antes o el actual, el moderno?” La respuesta me deja pensativo: “El *huayno* ‘de antes’. Pero hay que vivir [...], afirmación que confirma el bajista presente.
- 34 Un mes después, en Comas, en casa de residentes *ancashinos-huanuqueños* (encuentro que también nació a través de la Internet), la familia, sabiendo que toco arpa, invitó a un arpista de la sierra de Lima<sup>8</sup>, de unos 50 años de edad, que pertenece al vecindario, para darnos la posibilidad de intercambiar. Misma pregunta, misma respuesta: “Prefiero el género tradicional. Pero si no tocas el nuevo género no tienes trabajo; hasta los hermanos Lucio y Tomás Pacheco, después de negarse durante años, han tenido que adaptarse para no morir de hambre”.
- 35 Parecería entonces que, a nivel estético, para muchos músicos el *huayno* tradicional tiene todavía más impacto que la nueva expresión urbana: los arpistas han hablado francamente. Tal vez será más satisfactorio poder tocar un *huayno* “relajadamente”, sin tenerle respeto al bajo eléctrico, que estar obligado a vigilar las notas ejecutadas por la mano izquierda para evitar entrar en conflicto con el instrumento eléctrico.
- 36 El único instrumento popular interpretado en el nuevo género, el arpa<sup>9</sup>, también sufre cambios en su construcción.
- 37 Desde la época de la difusión del arpa paraguaya en el extranjero con Los Paraguayos (años sesenta), este instrumento y su técnica seductora y virtuosa de interpretación fascinan al arpista peruano, cuya técnica difiere fundamentalmente de la del arpista paraguayo. Esta diferencia se debe tal vez a la introducción temprana del arpa en el

Perú por frailes católicos (siglo XVI) —se trata del instrumento del renacimiento—, que se distingue de su introducción más tardía en el Paraguay en el siglo XVII por los jesuitas, que tañían el instrumento barroco.

- 38 Existen también diferencias en la factura de las dos arpas, aunque la foto siguiente de arpistas paraguayos a principios del siglo XX (el arpa paraguaya de aquella época es similar al arpa ecuatoriana de Imbabura actual, por ejemplo) nos revela que las diferencias eran menores hasta 1930, y que la forma actual del arpa paraguaya ha sufrido posteriormente influencias europeas, como lo confirma además Llopis Areny:

La primera Arpa Paraguaya como hoy la conocemos, fue construida por el Maestro Epifanio López en Hyaty en 1936, a instancias y bajo las ocurrentes indicaciones del arpista Félix Pérez Cardoso. Fue entonces cuando se introdujeron importantes novedades en el instrumento, principalmente en la forma curva del clavijero, muy parecida a la del arpa sinfónica y como ya se ha dicho, el centrado de la encordadura con respecto al eje de simetría del instrumento. También cambió el número de cuerdas a más y se modificó la forma y dimensiones del cóncavo, sustituyendo, de las cinco costillas que lo componen, las tres centrales de su fondo por una sola curvada que mejora la transmisión sonora. Fue entonces cuando nació el Arpa Paraguaya actual (Llopis Areny *et al.*, 2004).



**ILUSTRACIÓN 14: ARPAS PARAGUAYAS HACIA 1910.**

Fuente: <http://www.luisszaran.org/Articulos.php>



**ILUSTRACIÓN 15: ARPA PARAGUAYA CONTEMPORÁNEA.**

Fuente: <http://www.paraguayanharp.com/arpas.html>

- 39 Dado el éxito global del arpa paraguaya, superior al logrado por el arpa del Perú debido al gran virtuosismo de los intérpretes, muchos arpistas peruanos desearían tocar este instrumento y dominar su técnica.
- 40 Conocí en 1993 a un arpista de Carhuaz<sup>10</sup> (Áncash) en Suiza. Cuando llegó, tocaba únicamente huaynos pero al terminar su estadía de dos años, bajo la influencia de colegas paraguayos residentes en Suiza, solo tocaba música paraguaya e *internacional*, como llaman al repertorio latinoamericano algo estereotipado que le gusta a la mayoría del público suizo. Al Perú trajo un arpa paraguaya construida en Suiza, con la firme intención de difundir esa música.
- 41 En el 2002, un gran arpista (y constructor de arpas) ayacuchano residente en la capital, respondiendo muy amablemente a mi invitación de presentar su estilo interpretativo a los alumnos de la Escuela Superior de Folclore José María Arguedas de Lima, llegó con un arpa paraguaya que acababa de terminar para interpretar huaynos huamanguinos... Sospecho que habrá tenido algo de vergüenza de presentarse en una escuela de música limeña con su arpa ayacuchana indígena, mientras que la paraguaya -por su procedencia extranjera y su reconocimiento más masivo- era presentable.
- 42 El arpista ancashino Roberto Urbano (2005: 46) alaba la calidad de sus cuerdas para arpa (de producción peruana) denominadas “Encordadura de arpa de modelo Paraguay”; y en el 2008, la primera vez que me encontré con el arpista Germán Fuertes, de Canta, me dijo que tenía en su casa un arpa “tipo Paraguay” para mostrarme, pensando erróneamente, tal vez por los mismos motivos mencionados arriba a propósito del arpista ayacuchano, que esta me iba a interesar más que su arpa canteña...
- 43 El desarrollo del *huayno con arpa* ha hecho posible, como en el caso del Paraguay pero casi 70 años más tarde, la transformación del instrumento para adaptarlo a las nuevas

necesidades estéticas, musicales y por qué no comerciales. La nueva forma de esta clase de arpa peruana se ha acercado además a la de su prima paraguaya.

- 44 En las fotos siguientes se puede observar que la caja de resonancia —cuyas grandes dimensiones son tal vez la característica principal del arpa peruana tradicional (ilustración 17) — se ha estrechado notablemente (ilustración 16, foto frontal), y su profundidad también ha disminuido considerablemente (ilustración 16, foto lateral). Aparecen además unas curvas en la parte inferior del instrumento que recuerdan las de las arpas paraguayas, y desaparecen las perforaciones simétricas típicas en la tabla armónica —esto probablemente como consecuencia de la electrificación del instrumento, de la cual vamos a hablar enseguida—, herencia del arpa española del renacimiento.

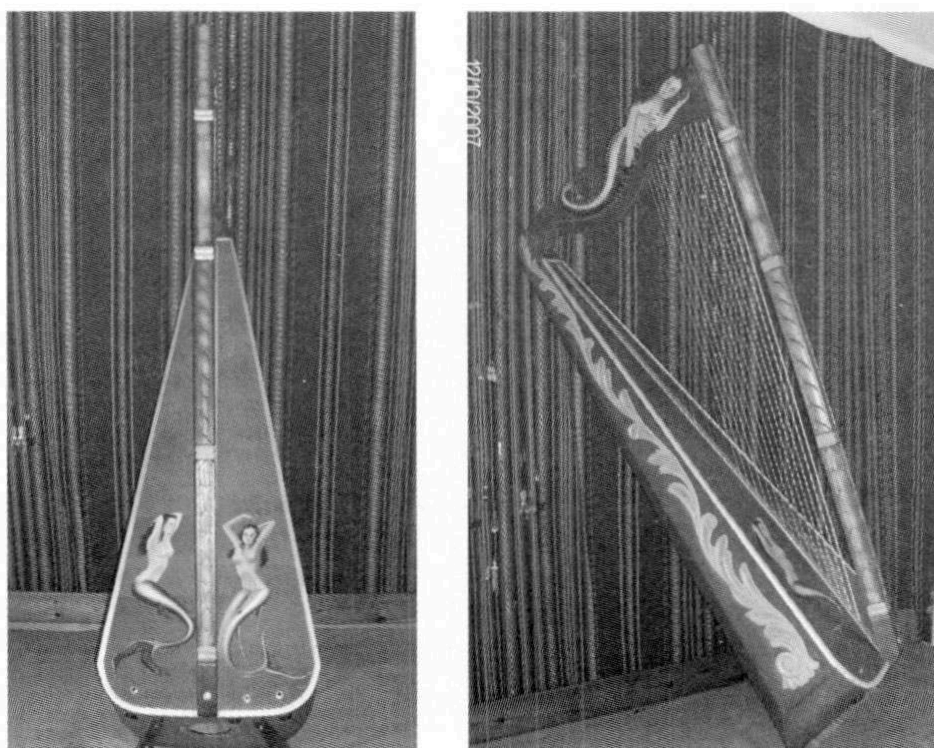


Ilustración 16: Nueva arpa tradicional (factura año 2007).

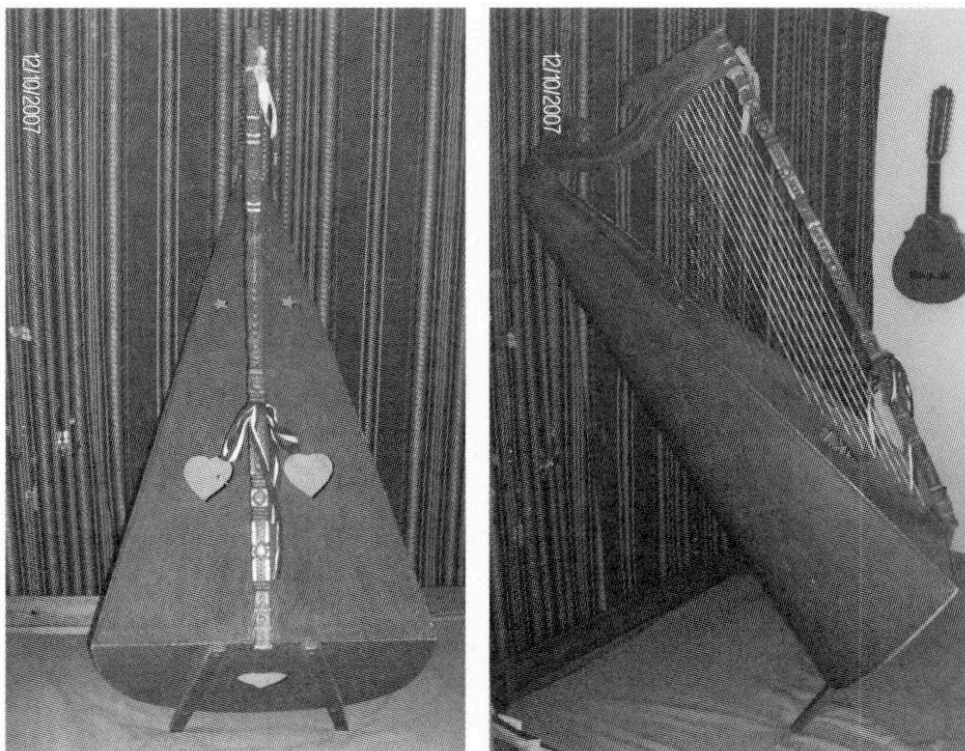


Ilustración 17: Arpa tradicional (factura año 1995).

- 45 Características peculiares del arpa peruana persisten sin embargo en los nuevos instrumentos, como la poca acentuación de la forma en S del clavijero (Ferrier, 2008b: 75). La presencia de salidas eléctricas preinstaladas en las nuevas arpas peruanas, para la amplificación directa por cable (sin micrófono) del instrumento, es un aspecto destacado que influye también en la construcción de arpas con proporciones tradicionales. Roberto Urbano (2005: 42-44), originario de Huaraz, Áncash, residente en Lima desde hace tres décadas, en su *Método de afinación del arpa*, alaba la construcción de su arpa electroacústica (y la perfecta repartición de las pastillas respectivas en el cuerpo del instrumento) de calidad de exportación.
- 46 En el contexto del *huayno con arpa* la amplificación del instrumento, que de por sí no tiene mucho volumen, y que toca junto a instrumentos eléctricos como el bajo y la percusión, a menudo eléctrica, se ha vuelto crucial; es decir que la presencia de los aparatos metálicos en el instrumento, que perjudicarían su sonido puramente acústico, es hoy *indispensable* en el nuevo estilo. El sonido electrificado —y modificable desde la mesa de amplificación— de los agudos del arpa pertenece además a la estética musical del *huayno con arpa*, y asegura al mismo tiempo su incorporación a la modernidad.
- 47 Probablemente esta modificación en la factura del instrumento tiene entre otros fines el de nivelar los agudos, tan esenciales en el estilo (ver párrafo 4.3.1), y a veces algo inestables en las arpas tradicionales. Paralelamente los bajos pierden potencia (y no retumban), ausencia tolerable si se considera la escasa importancia de este registro del instrumento en el *huayno con arpa* (ver párrafo 4.2).
- 48 No obstante, persisten en el estilo moderno las cuerdas metálicas tradicionales usadas en la sierra de Lima —probablemente desde los primeros tiempos de la colonia (ver comentario más adelante) — que son más bien una característica del arpa peruana considerada por la mayoría como más “rural<sup>11</sup> (además de la zona Áncash-Huánuco-

Lima, se usan en la provincia de Lucanas-Ayacucho, en Apurímac y en el Cuzco). El arpa calificada como más “civilizada”, por tener influencia de Occidente, presenta cuerdas de otros materiales como el *nylon* o la tripa.

- 49 Sin embargo, es conveniente subrayar que inversamente eran las arpas españolas del renacimiento, traídas a Perú en el siglo XVI por los conquistadores y los frailes que los acompañaban, las que tenían cuerdas metálicas (Calvo-Manzano, 1993): una peculiaridad europea que se ha vuelto con el tiempo emblema indígena andino.
- 50 Si el hombre andino ha *adoptado* muchos instrumentos europeos a lo largo de los últimos 500 años, en el caso que nos ocupa ha *adaptado* un instrumento preexistente como el arpa, lo que corresponde a una posición tal vez más autónoma y de fuerza respecto a su libre arbitrio. Gracias al *huayno con arpa* y a todos sus exponentes, el andino en Lima ya no tiene que cantar como lo hacía Ángel Dámazo (“Dentro de mi pecho”) en los años ochenta: *las notas de mi arpa y mi humilde huayno.*, o avergonzarse de tocar sus instrumentos tradicionales, como los puneños en la capital, también en los ochenta (Turino, 1993: 5).
- 51 **Ejemplo audio 82**

### 5.3 El mercado y sus influencias

- 52 El aspecto económico, como constatamos a partir de las respuestas dadas por los arpistas a propósito de los motivos que los han llevado a ser integrantes de conjuntos de *huayno con arpa*, desempeña ciertamente un papel significativo en el fenómeno musical que nos ocupa, y este no es un hallazgo mío: en los trabajos de Robles Torre (2003), Alfaro Rotondo (2005), Vich (2006) y Velit (2006) se resalta más o menos fuertemente este componente. Cabe además mencionar el comentario de una gran cantante andina protagonista de la historia del huayno en la capital: “[...] la irrupción, en tiempos más recientes, de modas fusionistas del folclore, muchas veces con criterio [...] comercial [...]” (Harada, 2005: 12).
- 53 Si hasta los años noventa era difícil considerar al migrante andino como fuente de potencial económico (“Uno de los paradigmas desechados a rajatabla por los grandes emprendedores y nuevos empresarios fue [desde 1970] el de la idea de que ‘el público popular no genera ganancias’ o el despectivo ‘el pueblo no da dinero’ “ [Velit, 2006]), en la última década la situación ha cambiado<sup>12</sup>. Los migrantes han podido o han sabido mejorar su condición financiera, y esto concierne no solo a residentes en Lima, sino también a migrantes rurales instalados en capitales departamentales en la sierra.
- 54 Robles Torre (2006) habla de “aquel público de extracción campesina conformado por empleadas del hogar, vendedores ambulantes y comerciantes del mercado” que pueden ahora pagar entradas (caras para los sueldos de esta clase de trabajadores) a conciertos de estrellas del *huayno con arpa*, y dando cuenta de una actuación de Sonia Morales en Huaraz, relata cómo: “Unas horas antes, las personas que abarrotaban el lugar habían llegado masivamente a la boletería para comprar sus entradas a 15 soles”, compraron cerveza (chica, precisa Robles Torre) a cuatro soles durante el concierto y gastaron cinco soles para hacerse fotografiar con su diva.
- 55 Hemos visto cómo algunos músicos, particularmente arpistas que provienen por lo general de un ámbito musical más andino, tienden —al lado de motivaciones más musicales y también por una cierta presión económica— a modificar su estilo de

interpretación y a tocar un tipo de música que al parecer no perciben como totalmente suyo. Se trata de una suerte de compromiso entre necesidades artísticas y económicas: sigo tocando mi música, pero como tengo que vivir de ella, si es necesario la adapto.

- 56 Esta situación podría llegar a tener diversas repercusiones. En Lima, concentradas alrededor de la plaza Dos de Mayo, existen desde hace décadas academias de música donde se enseña a tocar muchos instrumentos, entre ellos el arpa. Últimamente hasta ha salido un método de arpa en DVD (ver videografía), lo que confirma el papel cada vez más importante que desempeña hoy este medio en la transmisión —ya no oral, sino visual— de la tradición (ver también el párrafo 5.4).
- 57 Esta no es la práctica de aprendizaje tradicional que se lleva a cabo en los Andes fundamentalmente por imitación. No hay ningún profesor que indique a un alumno cómo tiene que tocar: a través de la observación y de la imitación<sup>13</sup>, el *neo-músico* se apropia de los cánones musicales del estilo de su región, y es probablemente gracias a este proceso que cada uno desarrolla una forma de tocar única, lo que le confiere al mundo musical andino una riqueza cultural muy particular. En Occidente, a causa de procesos de aprendizaje codificados desde hace décadas o tal vez siglos, y a veces demasiado rígidos, la forma de tocar es a menudo muy estándar, y un músico puede fácilmente reemplazar a otro sin que se advierta la diferencia (nótese que con la estandarización de la interpretación que conlleva en sí el *huayno con arpa*, asistimos a un proceso similar en este estilo urbano).
- 58 No obstante, gracias a estas academias limeñas, a pesar de sus métodos de enseñanza “inventados”, se ha podido difundir a gran escala la ejecución tradicional de muchos instrumentos andinos en la capital. Ahora, bajo la influencia del éxito del *huayno con arpa*, por un lado, numerosos arpistas están adaptando su estilo al nuevo género; por otro lado, la creciente demanda (muchos ven ahí una posible profesión, una oportunidad para participar en un sistema económico exitoso) se dirige cada vez más hacia este. Por tanto el profesor, para no perder alumnos, se ve en la obligación de enseñarles el nuevo estilo y ya no el estilo tradicional.
- 59 Es difícil evaluar las posibles consecuencias de esta dinámica, pero si la tendencia se confirmara, en algunos años muy pocos aprenderían en Lima el estilo tradicional de ejecución, y solo algunos conocerían el arte interpretativo de la mano izquierda del arpa de la sierra de Lima. Otra consecuencia es un aumento asombroso de la cantidad de intérpretes, no solo arpistas sino también cantantes, y de consumidores, todos nuevos cultores del *huayno*.

[...] Judith Raymundo (22), limeña de padres ancashinos, que estudió enfermería en un instituto técnico y viste zapatos de plataforma, *jeans* pegados a la piel y saco Totus de gamuza [...] poco a poco fue seducida por la edulcorante arpa, salseros timbales, rítmico güiro, sincopado bajo, electrónica batería, sentimentales letras y la elegancia de la “voz divina”, como se conocía antes a Dina Páucar. “Me llegó al corazón y decidí tener todos sus discos”, confiesa ahora. A raíz de su vernacular descubrimiento, hoy escucha a otros intérpretes de música folclórica, algunos incluso tan antiguos como Pastorita Huaracina, y se siente más identificada con el universo cultural de sus padres. “De alguna forma soy limeña pero también provinciana” (Alfaro Rotondo, 2004).

- 60 Gracias a su gran vitalidad, el género se difunde rápidamente por todas partes y llega muy lejos, incluso hasta Roma, Italia, donde vive una de las más grandes colonias de peruanos residentes en el extranjero. En el 2006 empiezan a aparecer arpistas y cantantes, que jamás habían tocado o cantado en el Perú y que, para amenizar

celebraciones patrióticas o fiestas privadas, interpretan las canciones más conocidas de sus divas nacionales<sup>14</sup>.

- 61 Como muchos artistas que cambian de rumbo durante su trayectoria, algunas cantantes adoptaron el huayno luego de explorar otros estilos musicales. Dina Páucar comenzó cantando cumbia: “Dina Páucar [... cuyo] gusto por el grupo tropical Pintura Roja y su vocalista La Princesita Milly<sup>15</sup> le motivó en un principio a dedicarse a la cumbia<sup>16</sup> (Robles Torre, 2003).
- 62 Sonia Morales era una Chica Mañanera del género urbano *huaylas tecno*; Iris Flores cantaba música latinoamericana; Maribella, La Belleza Juvenil del Huayno, fue “excelente bailarina de ritmos tropicales” (Ancieta Cano, 2006). Ahora son destacadas exponentes del nuevo estilo urbano y se presentan de vez en cuando al lado de reconocidas artistas tradicionales de renombre nacional y cantan sus canciones; por ejemplo Dina Páucar, que invita a la grande Calandria del Sur para su aniversario e interpreta el tema “Cerveza Cuzqueña”, de esta misma cantante, en acontecimientos donde lo global y lo local se expresan conjuntamente en el mismo momento y lugar.
- 63 Estos contactos con cantantes de otras regiones hacen que algunas de ellas adapten el estilo de su región al *huayno con arpa*: es el caso de Naranjita de Sucre o de Los Auténticos de Puquio (originarios de la provincia de Lucanas), que incluyen percusión y bajo al lado de los tradicionales violín y arpa de su región, o el de Los Súper Mañaneros de Coaza, que interpretan las tradicionales estudiantinas de la región (Carabaya-Puno) con la percusión y la rítmica del *huayno con arpa*.
- 64 Y estos no son los únicos ejemplos. Pensamos en Rosita de Espinar (Cuzco), que interpreta los muy tradicionales carnavales de su región al estilo del *huayno con arpa* (*huayno con bandurria*, bajo y percusión), introduciendo además en el conjunto musical el exitoso *requinto* del Osito Pardo y traduciendo del quechua textos preexistentes o creando nuevos en español, para así alcanzar más público potencial sobre todo en la capital donde, como hemos visto, ya a partir de la segunda generación de migrantes en la gran mayoría de los casos no se habla quechua.
- 65 Lo más impactante es que se trata siempre de la *misma música* (muy exótica para cualquier oído no entrenado; subrayo que personalmente siempre fui un apasionado de carnaval cuzqueño, pasión que comparto con Rosita de Espinar), pero que, transformada por la influencia del *huayno con arpa* y del idioma castellano, se ha vuelto consumible por un público tal vez cien veces más numeroso que en el pasado.



Ilustración 18: Rosita de Espinar.

- 66 En el ejemplo audio siguiente, con tres extractos (de los ochenta, de los noventa y del 2008 respectivamente), se puede apreciar la evolución del carnaval cuzqueño en los últimos 20 años, con el bajo eléctrico que aparece de a pocos y termina desempeñando un papel central en el “estilo moderno de bandurria”, como confirma el animador de Rosita de Espinar en el último extracto.
- 67 **Ejemplo audio 82**
- 68 Como vemos, el nuevo género del *huayno con arpa*, por su posición hegemónica en la centralizada Lima, tiene una influencia e irradiación interprovincial e interdepartamental: “Lima [...] no fue la cuna pero sí la catapulta del huayno” (Alfaro Rotondo, 2005: 4).
- 69 Romero comenta además acerca de los primeros intentos de fusión de estilos musicales locales andinos en los años cincuenta y sesenta en Lima que, sin embargo, “estaba lejos de ser un proceso de homogeneización” (Romero, 2007: 17).
- 70 Una evolución futura podría quizás ir hacia una estandarización que abarque más géneros, ¿y llevar finalmente a un estereotipo de tipo global de huayno peruano? “Luis Huamaní señala que en el futuro nuestra música está en peligro de desaparecer [...]” (Robles Torre, 2003).
- 71 Por otro lado, hemos asistido en la última década a una gran proliferación del repertorio del *huayno con arpa*. La necesidad de renovarse y proponer siempre algo original y nuevo ha incentivado enormemente la creación musical en la capital, enriqueciendo considerablemente el catálogo de huaynos a disposición.
- 72 Si en un primer momento se “trasladaron” melodías existentes del ámbito tradicional al *huayno con arpa*; después, y hasta el día de hoy, se produce una gran cantidad de composiciones originales propias. Es decir que a la homogeneización de un aspecto

musical (el género) responde una heterogeneización de otro aspecto musical (el número).

- 73 Veinte años más tarde, semejante desarrollo es una novedad respecto a la actitud más de réplica de los residentes conimeños en los años ochenta por ejemplo, que en Lima se limitaban a interpretar los temas de Qhantati Ururi, el conjunto prototipo de la sierra (Turino, 1993: 204).
- 74 Los pasos de baile también han cambiado bajo la influencia del *huayno con arpa*. Se han incorporado coreografías de la *tecnocumbia* (descritas en Romero, 2007: 39), que son diferentes al huayno, y en muchos conciertos de las divas del género vemos en el escenario a una o más bailarinas que danzan un híbrido de huayno con cumbia (esta escenografía hace además pensar en la salsa y en el merengue), con ropas y movimientos ya desvinculados del huayno serrano: “[...] los festivales han perdido [...] autenticidad, [...] inclusive en el vestuario, ahora veo a los nuevos intérpretes con unos raros bordados en alto relieve que no sé a qué provincia representan” (Harada, 2005: 118).
- 75 En cuanto a las polleras cada vez más cortas, podrían ser consecuencia de las utilizadas en la *saya-caporal*, que también reducen exponencialmente su tamaño. Cabe subrayar que, en lo que atañe al público, este sigue bailando en su mayoría más bien el huayno a la manera tradicional, sin dejarse influenciar mucho por lo que sucede en el escenario. Parecería entonces que en lo pasivo (mirar, escuchar) hay una recepción de mensajes más globales por parte del público, mientras que cuando este se vuelve activo (y baila), sigue actuando de manera más local.
- 76 El conjunto de personas que presentan un espectáculo es entonces de grandes dimensiones, tomando en cuenta a los músicos, a los bailarines, al animador y a los técnicos: las cantantes tienen la posibilidad de dar trabajo a mucha gente. Es por eso que algunas han creado sus propias empresas y se autoadministran, generando dividendos no solo para ellas mismas y para su marco musical, sino para todo un aparato organizativo y de sostén y publicidad de los eventos (anuncios en las radios y otros medios) que se llevan a cabo semanalmente en el país.
- 77 Este ingreso del huayno a un sistema económico de tipo neoliberal<sup>17</sup> podría también ser una de las claves de su éxito, juntamente a necesidades de tipo identitario y artístico, como respuesta adecuada a los impulsos de la globalización. De alguna manera es un producto que ha sabido aprovechar las ventajas del sistema económico occidental por excelencia, y que se merece un reconocimiento particular en la mente de muchos habitantes de la capital. Esto se expresa por ejemplo en el ingreso de las divas del *huayno con arpa* a series televisivas nacionales (ver Vich, 2006 y la conclusión) y a su creciente consumo por parte de diversas esferas sociales, no solo la de los migrantes andinos.

## 5.4 La diáspora peruana y los medios de difusión masiva

- 78 El caso de Sonia Morales merece unos comentarios más. Por las muchas giras que ha realizado en Europa y EE. UU., ha recibido el apodo de La Internacional (no es la única, la mayoría de las cantantes son *internacionales*<sup>18</sup>), lo que refuerza considerablemente su

potencial artístico en la mente del público; esto pasa en realidad en todos los países, donde el viaje de un cantante al extranjero impulsa su carrera artística.

79 Al final del tema “Qué pena me das” el animador, presente en los conciertos en vivo y en las grabaciones de las estrellas del *huayno con arpa*, dice: “Así, por *nuestra* música, siempre con lo *nuestro*, la *internacional* Sonia Morales”.

80 **Ejemplo audio 83**

81 Lo local y lo global vuelven a encontrarse: por un lado constatamos un orgullo<sup>19</sup> evidente por el producto musical autóctono que difunde Sonia Morales, pero este adquiere aún más valor por su internacionalización. Las cantantes de *huayno con arpa* muestran no solo ser capaces de hacer suyo lo *nuestro*, lo más íntimo, sino también de combinarlo con una irradiación internacional. Basta mirar el video de “Qué lindos son tus ojos”, interpretado por Dina Páucar durante uno de sus grandes conciertos<sup>20</sup>, donde el animador recuerda, al comienzo de la canción: “[...] ‘Qué lindos son tus ojos’ [...] ya se está cantando en inglés, en japonés, en francés [...]”.

82 **Ejemplo audio 84**

83 Quisiera ahora analizar más de cerca el tema “Volveré”, de Dina Páucar, datado en el 2003, que muestra la manera en que las cantantes y los conjuntos de *huayno con arpa* toman en cuenta como interlocutores a los peruanos en la diáspora y a sus familiares que quedaron en el Perú. Desde los primeros instantes, el animador subraya: “Es el himno de todos los peruanos que radican en el mundo entero”.

84 Al mismo tiempo se nota un elemento ajeno en la instrumentación estándar del *huayno con arpa*: una quena<sup>21</sup>, asociada en el Perú y en el mundo al Cuzco, a Machu Picchu, a los incas. Tal vez ningún otro instrumento simboliza tan bien a los Andes y a todo lo que nuestra imaginación puede relacionar con un mundo andino exótico e ideal, por ende algo artificial y a veces inventado. Pero, sin lugar a dudas, muchos peruanos se estremecen escuchando una quena en el extranjero: su sonido tan peculiar trae nostalgia y recuerdos.

85 La elección de este instrumento —usado muy raramente en el *huayno con arpa*— tiene de por sí el fin de despertar en el oyente sentimientos de profunda nostalgia hacia un mítico hogar que existe solo en su imaginación, y volar con el pensamiento y las emociones hacia la casa abandonada.

86 Al final de la canción, el animador no olvida a los otros posibles interlocutores, los residentes y migrantes andinos en las grandes ciudades de la costa, diciendo: “Este mensaje, para todos los provincianos en todo el Perú”. Quedan así claramente definidos los dos grupos sociales a los cuales está dirigido este tema.

87 El texto de la primera estrofa, *Hoy me encuentro lejos, extraño mi pueblo donde nací*, puede dirigirse ya sea a los migrantes residentes en Lima o a los peruanos en la diáspora.

88 *Mi familia piensa que yo ya no los quiero, pero no, eso no es así; yo quisiera regresar pero no puedo, tengo metas que cumplir, ya volveré*. Estas frases expresan muy bien en pocas palabras el punto de vista de ambas partes. Los que se quedaron en el Perú (a menudo hijos) experimentan el abandono y la falta del cariño de su madre u otro familiar, lo que puede llevar a un resentimiento. El peruano en el extranjero tiene que seguir trabajando para lograr sus fines —ayudar económicamente a su familia, pagar estudios a hermanas o hermanos en el Perú, construir una casa, iniciar una actividad comercial, etc. — y muchas veces, por falta de medios económicos o por su condición de *ilegal*, no

puede regresar al Perú, porque salir del país de destino significaría no poder regresar. Sin embargo, el mito del retorno sigue muy vivo en la mente del migrante, que no pone en duda la reconjunción familiar (ya sea en el Perú o en el país de destino) y declara: *Ya volveré*.

- 89 La parte central (el solo de arpa) es evidentemente la más dramática, con la llamada telefónica de la hijita en el Perú a la mamá en algún lugar de la diáspora, porque en los pueblos andinos pequeños una línea telefónica es todavía hoy en día una excepción.

Sufro al no estar con ellos, pero es que yo quiero hacerlos feliz

Ay mis hijos, sé que pronto volveré, no me juzguen, no los dejé

Es que quiero construir muchas cosas, en mi vida siempre soñé, ya volveré

- 90 Esta parte tiene un contenido parecido a la anterior, con el hogar imaginado, la casa abandonada que será tal vez reconstruida con los nuevos medios económicos. Cabe subrayar el logro humano alcanzado por este texto, que describe estados de ánimo que he podido observar personalmente en familiares, amigos y amigas peruanos residentes en Suiza.

- 91 No pongo en duda que esta canción, a través del poder sugestivo de la música, puede ayudar a elaborar y sobrellevar sentimientos de culpa por parte del ausente, resentimientos por parte de los que se quedaron, y las emociones ligadas al amor que une a los miembros de una misma familia.

92 **Ejemplo audio 85**

- 93 El éxito del *huayno con arpa* en el Perú y en el extranjero, dentro de las colonias peruanas, se debe también a la difusión masiva de videos en la última década: la transmisión de la tradición se lleva a cabo cada vez más rápido a través de soportes audiovisuales (y esto no concierne solo al fenómeno del *huayno con arpa*). Existen decenas de DVD con interpretaciones de Sonia Morales, Dina Páucar, etc., sin hablar de YouTube, disponible gratuitamente.

- 94 Entra entonces en el proceso productivo y de difusión del *huayno con arpa* la realización de videos que abundan en el mercado y en Internet; se han vuelto además un instrumento de transmisión y aprendizaje de la tradición, quien desea aprender a cantar o bailar se basa a menudo en estos videos: “Entre los migrantes, el medio de transmisión del género [la *saya-caporal*] por excelencia es el video” (Sánchez, 2005: 5).

- 95 Esto pasa no solo en el extranjero, sino en el mismo Perú. Asistí en noviembre del 2008 a ensayos de guadoras y guadores de tradición navideña huancavelicana que iban a bailar en Ocaña (provincia de Lucanas, departamento de Ayacucho) para la Navidad. Para aprender el estilo particular de la danza navideña de aquella región se basaron en un video.

- 96 A través del video, la música y las danzas tradicionales —y este es un fenómeno a escala mundial— se vuelven quizás más atractivas, porque son transmitidas a través del mismo canal que el sueño americano, la televisión, o el vehículo de la globalización por excelencia, Internet, y particularmente en YouTube.

- 97 El rol de estos soportes en la difusión de expresiones como música y danza propias tradicionales en las comunidades diaspóricas es controversial: ¿como se gestiona la dicotomía a menudo existente entre recuerdo / conocimiento de estas expresiones y la reelaboración (a veces con tendencias *neo-folclóricas*) a menudo presente en dichos soportes audiovisuales? Muchos comienzan a practicar sus costumbres recién en el país

de destino, pues las tradiciones andinas son cada vez más reconocidas<sup>22</sup> también en los medios de difusión masiva como la TV.

- 98 Sin embargo, asistí en diciembre del 2008 a un programa televisivo protagonizado por la recordada Alicia Delgado , donde participaban también danzantes de tijeras (tres bailarines, un número ya de por sí extraño en el marco de esta danza ritual donde se enfrentan mayormente dos contendientes). Parece ser una nueva tendencia la de mezclar géneros musicales o hasta rituales, y esto no solo en la TV sino también en los conciertos en vivo, donde hoy día es impensable la falta de un conjunto de cumbia al lado de Dina Páucar o de Abencia Meza, sin hablar del requinto<sup>23</sup> del Osito Pardo, ulterior faceta del huayno urbano, donde todos los instrumentos son eléctricos (o electrificados) como herencia de la *tecnocumbia*, inclusive un *sample* de fondo inseparable de este nuevo *sound*...
- 99 Subrayo que el mismo público que había asistido para escuchar a Dina Páucar bailó con ganas al compás de la música del Osito Pardo: los migrantes andinos se identifican con su música y la consideran lógicamente como un producto cultural auténtico.
- 100 **Ejemplo audio 86**
- 101 Pienso que el componente *orgullo de lo nuestro* y el reprocesamiento de la propia identidad en el extranjero —donde, por el nacionalismo que se desarrolla en cada uno de nosotros cuando está fuera de casa, todo lo proveniente del país de origen se vuelve un genérico “peruano”— desempeñan una función en el triunfo del *huayno con arpa*.
- 102 Los peruanos en la diáspora invitan a conjuntos de *huayno con arpa* a Florida, Nueva York, California, España —hay que subrayar que Sonia Morales y las demás estrellas del *huayno con arpa* viajan al extranjero, pero solamente donde hay importantes colonias peruanas, enclaves socio-étnico-culturales (Yeshayahu, 2009)— para reforzar el mito del hogar, la lealtad hacia la *patria* y su identidad y autonomía cultural frente al país de acogida.
- 103 Sin embargo, paralelamente, refuerzan el éxito del fenómeno: si el producto musical es consumido en Occidente, su valor aumenta en la mente de actores y consumidores en el Perú, lo que induce a una suerte de lo que he llamado “plusvalía identitaria”.

Tabla 4: Influencia de la diáspora peruana sobre el huayno con arpa

Huayno	Situación	Pensamiento
Vigencia del huayno tradicional	Identidad	“[...] tengo componentes amerindios, el huayno me representa culturalmente [...]”
	Racismo dominante	“[...] tener raíces amerindias es menospreciable: entonces rechazo el huayno, para no ser menospreciado [...]”
	Juicio de valores	“[...] lo que aprecia Occidente es bueno [...]”
Acontecimiento: migración externa e interna	Peruanos en la diáspora (EE. UU., Europa, donde se lleva a cabo un reprocesamiento de la identidad), organizan conciertos de <i>huayno con arpa</i>	
Vigencia del <i>huayno con arpa</i>	Plusvalía identitaria	“[...] si Occidente (o el peruano en Occidente, el matiz no es relevante en este caso) aprecia el <i>huayno con arpa</i> , no me tengo que avergonzar más de mis raíces amerindias y dispongo de argumentos para rebelarme al menosprecio y manifestar mi orgullo hacia mi cultura [...]”

- 104 Este fenómeno de difusión del nuevo huayno urbano se lleva a cabo en el marco de la diáspora peruana central (los países principales de destino como EE. UU. o Italia), que parecería acoger a fenómenos musicales también centrales como el *huayno con arpa*, mientras que la diáspora periférica<sup>24</sup> (pienso por ejemplo en los peruanos residentes en la Suiza alemana donde radico; la Suiza francesa pertenece más a la diáspora central) sigue acogiendo expresiones musicales peruanas también más periféricas (ejemplo: La Sarita, grupo limeño de fusión; ver Rozas, 2007: 77-80).
- 105 Hay que recalcar que el *huayno con arpa*, a pesar de su internacionalización a través de algunas cantantes que viajan con sus conjuntos al extranjero, sigue siendo un producto de consumo fundamentalmente nacional.

## NOTAS

1. A través de una serie de casualidades (conocí al actor principal, al migrante, en Italia en 1990) estoy en posesión de la grabación de esa fiesta.
2. Nota: El video de este acontecimiento está disponible en You Tube: <http://www.youtube.com/watch?v=dHA-uy6cfwk>
3. Existen referencias a la palabra *Diosa* también en el repertorio andino tradicional -tal vez de allí provenga la inspiración para el nombre artístico de Dina Páucar-, por ejemplo en la fuga ayacuchana *Vuela pues, paloma, a mi pobre easa, que yo te espero como a mi diosa*.
4. Quiero recalcar que el quechua, por motivos que no se pueden detallar en el marco de este estudio, no es usado mayormente en Lima por los migrantes de segunda generación. Esto podría

explicar la desaparición o poco uso (*Muñequita Sally* por ejemplo) del diminutivo en los nuevos nombres artísticos.

5. A propósito de su debut en Lima en el Coliseo Nacional, en 1960, la *Princesita de Yungay* relata que, cuando se trató de elegir su nombre artístico con el comité organizador, “[...] sugerí mi propio nombre, pero no me aceptaron, porque decían que tenía que representar a alguna provincia, a algún departamento” (Harada, 2005: 68).

6. Es una situación de la cual tenemos varios ejemplos: el cónyuge es a la vez el manager de la cantante; es el caso de Dina Páucar, Sonia Morales, etc. Este contexto de pareja en aspectos artísticos y comerciales de la música ya existe desde la época de la *tecnocumbia* (Rossy War y Tito Mauri; ver Romero, 2007: 37).

7. Por ejemplo, este aspecto es enfatizado por Isaac Washington Aragón Villamerín, que declara a propósito del arpa peruana, en Calvo-Manzano (1993: 281): “[...] este instrumento tiene serias dificultades técnicas por su carácter diatónico que impide su acceso a otros géneros musicales de carácter cromático”. Siempre respondo que el instrumento traído por los españoles al Perú fue el arpa del renacimiento, tan diatónica como lo era la música occidental de la época, la música de los incas (esta pentatónica, es decir que el arpa peruana diatónica actual tendría entonces [...] ¡hasta cuerdas de más!), y como lo es hoy en día la música tradicional de los Andes: el instrumento está, pues, perfectamente adaptado a su función práctica.

8. Cuenta haber acompañado a varias cantantes de éxito, entre ellas Sonia Morales.

9. Para más información general sobre el instrumento y los estilos, consultar Olsen, 1986-1987 y Ferrier, 2004

10. Sorprendentemente, este no interpretaba ni la música ni el estilo de su región: tocaba al estilo de Lucio Pacheco, de Huaral, lo que demuestra la prolongada hegemonía (ver párrafo 4.1) de la música de esta zona de la sierra de Lima sobre la región estudiada (que como hemos visto incluye también al departamento de Áncash) y sobre Lima. Para mí esto fue el comienzo de un malentendido que duró algunos años: aprendí el estilo de este arpista, convencido de estar aprendiendo ¡el estilo de arpa de Carhuaz!

11. También según arpistas paraguayos las cuerdas de metal son consideradas como emblema de un arpa más rural e indígena (comunicación personal de un arpista paraguayo residente en Suiza).

12. Según Turino (1993: 33) el proceso comenzó ya a partir de la mitad de los años ochenta, cuando los residentes empezaron a tener un cierto peso económico en la capital.

Romero recuerda además que el potencial económico (un mercado para el huayno) representado por la masa de los migrantes en las barriadas y suburbios, “austeros, pero grandes”, ya había sido detectado en los años cincuenta y sesenta por los ejecutivos de las disqueras (Romero, 2007: 18).

13. He descrito este proceso en mi trabajo de pedagogía general, Conservatorio de Lausanne, Suiza, 1997.

14. Comunicación personal de una joven empleada del hogar originaria de Cerro de Pasco, residente en Roma desde el 2005.

15. ¿El nombre de esta vocalista explicaría tal vez el origen de los términos *princesas* y *reinas* del arpa?

16. También la *Princesita de Yungay* se dedicó en un primer momento a boleros, valeses y rancheras (Harada, 2005: 59).

17. Para una mayor comprensión del aspecto socioeconómico implícito en el fenómeno del *huayno con arpa*, aconsejo la lectura de Alfaro Rotondo (2005) y de Vich (2006).

18. A pesar de esto, recuerdo que Dina Páucar, Sonia Morales y Abencia Meza, para ser reconocidas oficialmente como artistas nacionales y así poder obtener visas de países norteamericanos o europeos, tuvieron que someterse a un examen *local* de habilitación como folcloristas en la Escuela Superior de Folclor José María Arguedas de Lima.

19. Por suerte, y esto se debe probablemente al *huayno con arpa*, ya pasaron los tiempos donde, por la influencia de los indigenistas “los cantantes folclóricos se dejaron arrastrar por la idea de que el ‘arte incaico’ era superior a sus propias expresiones culturales” (Alfaro Rotondo, 2005: 6); sin embargo, quizás este proceso de una nueva autoestima y revaloración de lo propio fue posible solamente a través de una globalización parcial del folclore; es decir, de su reconocimiento a nivel nacional e internacional.

20. [http://www.youtube.com/watch?v=NuSYW\\_4eSBw](http://www.youtube.com/watch?v=NuSYW_4eSBw) [Consulta: 17 de julio de 2008].

21. La quena (y toda la familia de las flautas andinas con muesca emparentada) es un instrumento precolombino importantísimo de muchas tradiciones musicales quechuas (por ejemplo en Cuzco) y aimaras (en Puno o en el departamento de La Paz, Bolivia)

22. Uno de los locutores más famosos de Radio Continental, Óscar Cayllahua, que trabaja desde hace 25 años en esta radio queña que transmite en onda media para la zona sur de Huancavelica, también me comentó que “la situación de las expresiones tradicionales como música y danzas andinas había cambiado mucho (en positivo) en los últimos 10 años” (comunicación personal, diciembre de 2008).

23. El iniciador del fenómeno es Juan Pipa: este estilo parece proceder del *huayno con arpa* (con raíces ancashinas y huanuqueñas), pues en las primeras grabaciones es este instrumento el que acompaña al requinto (sin bajo eléctrico). Juan Pipa subraya además el carácter panandino del estilo de requinto, queriendo distanciarse del cliché regionalista de muchos otros estilos musicales andinos.

24. Este término lo debo a Silvia Martínez (2008).

## 6. Conclusiones

---

- 1 El hombre andino emigrado a Lima crea nuevos géneros musicales a su imagen y semejanza. Sin negar su pasado o su origen andino integra elementos musicales a sus expresiones artísticas tradicionales, como lo ha hecho desde la llegada de los europeos a América.
- 2 Por un lado, las técnicas urbanas de interpretación del arpa representan un enriquecimiento en el marco del sistema musical tradicional. Por otro lado, influenciados por la globalización, los arpistas tienden a alejarse de las técnicas locales de ejecución en beneficio de una interpretación más estándar de tipo nacional: ¿podría esta a la larga empobrecer los recursos artísticos y técnicos del instrumentista?
- 3 Paralelamente asistimos a un fenómeno de relocalización: el epicentro del género del *huayno con arpa* se ha trasladado de la sierra a Lima y los músicos residentes en la parte andina del país tienen actualmente poca influencia en su difusión. ¿Son los grandes centros urbanos multiculturales, como la capital del país, adecuados y capaces de tomar semejante función de preservación y difusión de las tradiciones?
- 4 El *huayno con arpa* es una expresión perfectamente auténtica porque representa de manera muy apropiada el sentir de una multitud de seres humanos habitantes de la urbe, y fortalece su identidad de migrantes de primera, segunda y tercera generaciones. Es una respuesta urbana a los procesos de aculturación a los cuales está sometido permanentemente el migrante en Lima.
- 5 Sin embargo, ¿son comparables las evoluciones de antaño que duraban siglos o décadas (introducción de instrumentos de cuerda europeos como el arpa en el Perú, introducción del saxofón y del clarinete en la música tradicional del Valle del Mantaro en la primera mitad del siglo XX, etc.), con las evoluciones aceleradas de hoy, donde un género musical tradicional cambia en pocos años?
- 6 Son estos algunos de los desafíos culturales contemporáneos a los cuales tienen que dar una respuesta todas las capas sociales y regiones geográficas peruanas que constituyen este fascinante e imprevisible país.

\*\*\*

- 7 Ica, año 2002.

8 Una fiesta de bautizo de migrantes provenientes del trapecio andino. El origen de los participantes es mixto, más andino o más costeño, a menudo difícil de distinguir tratándose de segunda o tercera generaciones. Para amenizar musicalmente el evento ha sido invitada por un concurrente externo (se trata de mí) una cantante de la región Ancash-Huánuco-sierra de Lima, acompañada por un arpista; interpreta sus canciones al estilo tradicional. Muy pocos bailan, el ambiente es algo apagado, hasta se puede llegar a sentir un lejano malestar, una incomodidad por parte de algunos participantes que obviamente no lo manifiestan con palabras, sino con su actitud.

9 **Ejemplo audio 87**

10 Ica, año 2003.

11 Fiesta similar, bodas de oro de una pareja de la sierra; misma familia, mismo ambiente. Se ameniza la fiesta con equipo y animador. De pronto empieza a resonar “Qué lindos son tus ojos”, de Dina Páucar: nadie se queda sentado, todos zapatean con ganas, la fiesta es un éxito.

12 El *huayno con arpa* es entonces capaz de prender chispas y tal vez de generar llamas donde antes nunca hubiera existido ni siquiera humo.

13 La mezcla de elementos que presenta el género, el componente andino en la instrumentación (arpa), en los textos, en ciertos módulos melódicos y rítmicos, el componente *chichero* o de (*tecno*)*cumbia* en la percusión, el factor armónico procedente de Occidente y de géneros como el bolero o la balada, así como la síntesis de una historia musical urbana de 40 años que incorpora, hacen del *huayno con arpa* un producto de alta compatibilidad<sup>1</sup>, en el cual peruanos de distintas procedencias geográfico-culturales pueden llegar a identificarse<sup>2</sup>.

14 De alguna manera el *huayno con arpa* puede ser considerado como un elemento de cohesión de la sociedad peruana, de unión potencial entre serranos y costeños<sup>3</sup>. Una de las más grandes fracturas sociales del país, la oposición sierra-costa, ve caer (o por lo menos debilitarse) sus barreras históricas bajo los golpes de las notas que brotan de las manos de arpistas, bajistas y percusionistas, y de la voz de las cantantes provincianas, cuyo rol social en la nación parece tomar además nuevos rumbos, por lo menos simbólicamente:

La serie concluye con Dina Páucar al costado de los dos novios, casi tutelando dicha relación. Un nuevo futuro nacional se imagina aquí: si antes los migrantes andinos buscaban limeños para apadrinar a sus hijos a fin de asegurarse ciertos beneficios, esta serie termina de manera exactamente inversa: son ahora los migrantes los que “apadrinan” a los limeños, y son también las mujeres las que tienen mayor control sobre los hombres (Vich, 2006).

15 Gracias a esta investigación, creo haber llegado a conocer a fondo el *huayno con arpa*, siento en él viva la llama del huayno andino más puro, y me pregunto si esta expresión musical no es simplemente el huayno del futuro.

16 ¿Qué dirían los antiguos peruanos si escucharan una música de *Danza de Tijeras* actual interpretada con arpa y violín, considerada hoy en día como emblema cultural andino? ¿Podrían identificarse con esta manifestación musical claramente influenciada por Occidente a muchos niveles, comenzando por los instrumentos o el diatonismo?

17 Romero (2004: 39) sostiene que América Latina, a partir de la llegada de los españoles, pertenece al hemisferio occidental, y si esta aserción se puede discutir pienso que tiene algo de verdad: componentes occidentales se han infiltrado a todos los niveles de la

vida del hombre andino, y el *huayno con arpa*, ejecutado exclusivamente con instrumentos de origen europeo, es solamente una consecuencia normal de la apropiación de nuevos patrones culturales, no solo europeos o norteamericanos, sino también latinoamericanos, ya reprocesados localmente bajo influencias occidentales en los diferentes países de origen.

- 18 En este sentido se puede afirmar que el *huayno con arpa* es fruto de la globalización, de la cual presenta muchos aspectos, como la estandarización de modelos musicales, de danza y de vestimenta, pero también un fuerte componente local. El dinamismo de las sociedades latinoamericanas, y de la peruana en especial, difícilmente dejaría implantarse en forma pasiva un producto ajeno sin distintivo regional.

## Bibliografía

---

ACEVEDO, Saúl

2003 *Los sikuris de San Marcos: historia del conjunto de zampoñas de San Marcos*. Lima: Editorial Alternativa, 151 p.

2007 “En torno a los nuevos sikuris”. En: *Todo siku/ri. Estudios en torno al siku y al sikuri*, pp. 11-30. Lima: Centro Universitario de Folklore, UNMSM.

ALFARO ROTONDO, Santiago

2004 “El imperio del huayno”. En: *El Comercio*. Lima, 16 de septiembre de 2004.

2005 “Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno”. En: *Arguedas y el Perú de hoy*. Carmen María Pinilla, ed. Lima: SUR, pp. 57-76.

Disponible en web:

[http://www.pucp.edu.pe/ridei/b\\_virtual/archivos/67.pdf](http://www.pucp.edu.pe/ridei/b_virtual/archivos/67.pdf)

[Consulta: 17 de julio de 2008].

ALTAMIRANO, Teófilo

1984 *Presencia andina en Lima Metropolitana: un estudio sobre migrantes y clubes de provincianos*. Lima: PUCP, 199 p.

ANCIETA CANO, Pablo

2005 “Historia de la chicha sigue vigente en Lima con fuerza” (Fuente: web, link desaparecido).

ANGOLA MACONDE, Juan, comp.

2008 *Nuestra historia, Comunidad Dorado Chico*. La Paz: Comunidad Dorado Chico, Traditions pour Demain, 90 p.

ARCE SOTELO, Manuel

2006 *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. Lima: IFEA/IDE-PUCP, 168 p.

BAILÓN, Jaime

2004 “La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma. Vida, historia y milagros de la cumbia peruana”. En: *Iconos* N° 18, pp. 53-62. Quito: Flacso.

BELLENGER, Xavier

2007 *El espacio musical andino*. Lima: IFEA/IDE-PUCP, 321 p.

CALVO MANZANO, Rosa María

1993 *El arpa en el contexto musical de Hispanoamérica y Filipinas a partir de la era del descubrimiento*. Madrid: Asociación Arpista Ludovico, 283 p.

CÁMARA DE LANDA, Enrique

2005 “Danza de caporales en Urkupiña: migración e identidad boliviana entre el orgullo y la exclusión”. En: *Actas del VI Congreso Latinoamericano IASPM-AL*, Buenos Aires. Disponible solo en web:

<http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/enriquecamara.pdf>

[Consulta: 17 de julio de 2008]

2006 *Entre Humahuaca y la Quiaca: mestizaje e identidad en la música de un carnaval andino*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 382 p.

2008 “¿Diáspora o migración? Instrumentos, músicas y músicos fuera de casa”. En: *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social, Actas del Xº Congreso de la SIBE: Sociedad de Etnomusicología, Vº Congreso IASPM-España, IIº Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono*. Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano, eds. (Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero) DVD.

CÁRDENAS, Miguel Ángel

2008 “Ángel Juan Diego, el gran artesano de las arpas andinas”. En: *El Comercio*. Lima, 11 de febrero de 2008.

Disponible en web:

<http://www.elcomercio.com.pe/edicionimpresa/Html/2008-02-1>

[Consulta: 13 de marzo de 2009]

CHIROQUE CHUNGA, Sigfrido

2005 *Educación y migración en el Perú*. Informe N° 40. Lima: Instituto de Pedagogía Popular.

CIEZA DE LEÓN, P.

1959 [1553] *The Incas*. Harriet de Oris, trad. Norman: University of Oklahoma Press.

COHEN, R.

1996 “Diasporas and the nation-state: from victims to challengers”. En: *International Affairs* 72 (3), pp. 507-520.

1997 *Global Diasporas. An Introduction*. Seattle: University of Washington Press, 228 p.

DÍAZ TERÁN, Damiler

2007 “La música chicha como medio de adaptación en la juventud limeña (1960-1985)”.

Disponible en web:

<http://iiicongresotextos.blogspot.com/2007/03/xxv-ponencia-la-musica-chicha-co-mo-medio.html>

[Consulta: 17 de julio de 2008]

FALCÓN, José

2007 “Los sikuris de Lima”. En: *Todo Siku/ri. Estudios en torno al siku y al sikuri*, pp. 107-120. Lima: Centro Universitario de Folklore, UNMSM.

FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego

1702 *Compendio numeroso de zifras armónicas, con teórica y práctica para harpa de una orden, de dos órdenes, y de órgano*. Calvo-Manzano, 1992, Vol. I (facsimil de la obra original) Madrid: Ed. Alpuerto, 206 p.

FERRIER, Claude

2004 *El arpa peruana*. Lima: BNP y PUCP, 123 p.

2008a “Noël à San Francisco de Querco : univers de dualités dans un rituel andin”. En: *Bulletin 2007* der CH-EM & GVP/SMPS, Zürich.

2008b *Navidad en los Andes*. Lima, IDE-PUCP, 160 p.

2008c “Huayno con arpa, huayno migrante: de arpeggios y armonías en una expresión musical andina urbana”. En: *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social, Actas del X° Congreso de la SIBE: Sociedad de Etnomusicología, V° Congreso IASPM-España, II° Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono*. Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano, eds. (Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero) DVD.

2009 “El arpa en la cosmovisión andina”. En: *Paccarina* N° 2. Lima: IIDA (en prensa).

2010 “Musique péruvienne, migration et mondialisation: métamorphoses urbaines dans la construction et les techniques d’interprétation de la harpe”.

En: *Bulletin 2009* der CH-EM & GVP/SMPS, Zürich (en prensa).

GARCIA CANCLINI, Néstor

1995 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 391 p.

GARGUREVICH, Juan

2001 “La chicha, cultura urbana que resiste”. En: *Coloquio Panamericano: Industrias culturales y diálogo entre civilizaciones en las Américas*. Montreal, 22-24 de abril, 2002.

Disponible en web:

<http://www.er.uqam.ca/nobel/gricis/actes/panam/Gargurev.pdf>

[Consulta: 17 de julio de 2008]

GOLTE, Jürgen

1999 “Redes étnicas y globalización”. En: *Revista de Sociología*, Vol. 11, N° 12. Lima.

Disponible en web:

<http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Redes%20etnicas%20y%20globali-zacion.pdf>

[Consulta: 17 de julio de 2008]

GUERRERO, Fernando

1999 *El arpa en Venezuela*. Caracas: Alcaldía de Caracas, 240 p.

HARADA VÁSQUEZ, Angélica (Princesita de Yungay)

2005 *Mi vida: el mundo que conocí*. Lima: IPFON, 199 p.

HUAMÁN LÓPEZ, Carlos

2006 “El wayno ayacuchano como tradición oral, poética, musical y dancística”. En: *Latinoamérica* N° 2, pp. 79-106. México: Universidad Autónoma de México.

HURTADO, Wilfredo

1994 *Chicha peruana, música de los nuevos migrantes*. ECO. Lima: Grupo de Investigaciones Económicas, 222 p.

IBARRA, Hernán

2003 “Tecnocumbia, ¿fea pero sabrosa? El debate sobre un género que provoca recelos en unos y pasión en otros, sigue en auge”.

Disponible en web:

[http://www.hoy.com.ec/sf\\_noticia.asp?row\\_id=%20157533](http://www.hoy.com.ec/sf_noticia.asp?row_id=%20157533)

[Consulta: 17 de julio de 2008]

LEYVA A., Carlos

2005 *Música "chicha", mito e identidad popular: el cantante peruano "Chacalón"*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala / Corporación Editora Nacional, 162 p.

LLOPIS ARENY, Pedro, et.al.

2004 *Arpas históricas del Paraguay*.

Disponible en web:

<http://www.vanaga.com/arpandes/paraguay.html>

[Consulta: 17 de julio de 2008]

LÓPEZ CANO, Rubén

2007 "La salsa en disputa. Apropiación, propiedad intelectual, origen e identidad". En: *Clave*, publicación del Instituto Cubano de la Música (en prensa).

MARTÍ, Joseph

2004 "Transculturación, globalización y músicas de hoy". En: *Revista Transcultural de Música* N° 8 (*Transcultural Music Review*).

MARTÍNEZ, Silvia

2008 "¿Por qué Bollywood es usado como auto-(re)presentación por indios, paquistanés y bengalis?". En: *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social, Actas del Xº Congreso de la SIBE: Sociedad de Etnomusicología, Vº Congreso IASPM-España, IIº Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono*. Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano, eds. (Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero) DVD.

MAZUREK, Hubert

2002 "De Tordre Andin' à 'l'utopie archaïque' : Mythes et réalités de la paysannerie andine du Pérou". En: *Caravelle - Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien - Paysanneries Latino-Américaines: Mythes et Réalités. Hommage à Romain Gai-gnard*, pp. 69-92, Toulouse.

Disponible en web:

<http://www.mpl.ird.fr/crea/pdf/Caravelle%20-%20Mazurek.pdf>

[Consulta: 17 de julio de 2008]

MENDÍVIL, Julio

2002 "Las locas ilusiones: apuntes sobre la migración y sus repercusiones en la producción musical popular andina". En: *Amérique Latine: Histoire et Mémoire*, N° 5. Cahiers ALHIM, Université Paris-VIII.

Disponible en web:

<http://alhim.revues.org/document692.html>

[Consulta: 17 de julio de 2008]

MOLINIE, Antoinette y Jacques GALINIER

2006 *Les néo-indiens*. Paris: Odile Jacob, 329 p.

MONTOYA, Rodrigo

1996 "Música chicha: cambios en la canción andina quechua en el Perú". En: *Cosmología y música en los Andes*. M. P. Baumann, ed. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.

OLSEN, Dale

1986-1987 En: *Folk Harp Journal*.

"The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 1: Introduction", N° 53, p. 48.

"The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 2: Callejon de Huaylas-Huanuco Region", Part 1, N° 53, p. 51.

“The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 2: Callejon de Huaylas-Huanuco Region”, Part 2, N° 54, p. 41.

“The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 3: Mantaro Region”, N° 55, p. 55.

“The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 4: Ayacucho Region”, N° 55, p. 57.

“The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 5: Urubamba-Abancay region”, N° 56, p. 57.

“The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 6: Chancay Region”, N° 57, p. 38.

“The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of style: Chapter 7: Urbanized Lima Region”, N° 58, p. 47.

“The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of style: Chapter 8: Conclusion”, N° 59, p. 60.

PISTON, Walter

1989 *Armonia*. Torino: EDT/Musica, 551 p.

QUINTANILLA, Tammy

2003 “Migración, género y derechos humanos en el Perú”. En: *Aportes Andinos* N° 7. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Disponible en web: <http://www.uasb.edu.ec/padh/centro/pdfs7/Tammy%20Quin-tanilla.pdf>

[Consulta: 17 de julio de 2008]

QUISPE LÁZARO, Arturo

2002 “¿La tecnocumbia: integración o discriminación solapada?”. En: *Quehacer* N° 135. Lima (Fuente: web, no disponible).

RAMOS, César A.

2004 “Bailando la neurótica danza de la realidad nacional. De huayno, chicha y tecnocumbia, modernidades populares finiseculares”.

Disponible en web:

[http://interculturalidad.Org/numero1/e/arti/e\\_son\\_030404.htm](http://interculturalidad.Org/numero1/e/arti/e_son_030404.htm)

[Consulta: 17 de julio de 2008]

RIVERA ANDÍA, Juan Javier y Adriana DÁVILA FRANK

2005 *Músicos en los Andes. Testimonios y textos escritos de dos músicos del Valle de Chan-cay (sierra de Lima)*. Lima: PUCP, 175 p.

ROBLES TORRE, Omar

2003 “Del auge del huayno con arpa a nuestra olvidada chuscada”. En: *Kordillera*, pp. 6-7. Huaraz.

2006 “Sonia Morales, un concierto en Huaraz”.

Disponible en web:

<http://tierradepromision.blogspot.com/2006/06/sonia-morales-un-concierto-en-huars.html>

[Consulta: 17 de julio de 2008]

ROBLES MENDOZA, Román

2007 “Los nuevos rostros de la música andina a través de los instrumentos musicales”. En: *Investigaciones Sociales*, año XI, N° 18, pp. 67-107. Lima, UNMSM / IIHS.

Disponible en web:

[http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/inv\\_sociales/N18\\_2007/%20a04n18.pdf](http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/inv_sociales/N18_2007/%20a04n18.pdf)

[Consulta: 17 de noviembre de 2008]

ROMERO, Raúl

1999 "De-esencializando al mestizo andino". En: *Globalización y cultura*. Carlos Iván Degregori y Gonzalo Portocarrero, eds. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 163-182.

Disponible en web:

<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/romer.pdf>

[Consulta: 17 de julio de 2008]

2004 *Identidades múltiples: Memoria, modernidad y cultura popular en el Valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 248 p.

2007 *Andinos y tropicales: La cumbia peruana en la ciudad global*. Lima: IDE-PUCP, 104 p.

ROZAS, Efraín

2007 *Fusión: banda sonora del Perú*. Lima: IDE-PUCP, 96 p.

RÜEGG, Daniel

2006 "¿Cosmología en proceso de fragmentación? - Pedazos en el discurso wanka o ¿Por qué el violín de la orquesta típica es taciturno?". Ponencia al 52º Congreso Internacional de Americanistas, Sevilla (inédito).

SACHS, Curt

1947 *Historia universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 456 p.

SALAZAR, Luis

2006 *Cosmología y música andina*. Lima, Conservatorio Nacional de Música, Diplomado de Musicología Peruana (inédito).

SÁNCHEZ, Nancy

2005 "Saya y caporales: Representaciones sociales sobre un género tradicional afro-boliviano y mediaciones para su consagración comercial". En: *Actas del VI Congreso Latinoamericano IASPM-AL*, Buenos Aires.

Disponible solo en web:

<http://www.calfumalen.com/publicacionesimages/nancysanchez.pdf>

[Consulta: 17 de julio de 2008]

SCHECHTER, John M.

1992 *The indispensable Harp*. Ohio: Kent State University Press, 288 p.

SCHÖNBERG, Arnold

1922 *Manuale di armonia*, a cura di Luigi Rognoni, Milano: Il Saggiatore, 611 p.

SHEFFER, G.

1995 "The emergence of new ethno-national diasporas". En: *Migration* N° 28, pp. 5-28.

TEMPLEMAN, Robert

1998 "We Are People of the Yungas, We Are the Saya Race. En: *Blackness in Latin America and the Caribbean: Social Dynamics and Cultural Transformations*, Volume 1. Norman E. Whitten, Jr. y Arlene Torres, eds. Bloomington: Indiana University Press.

TURINO, Thomas

1993 *Moving away from silence*. Chicago: The University of Chicago Press, 324 p.

1996 "From essentialism to the essential: pragmatics and meaning of puneño sikuri performance in Lima". En: *Cosmología y música en los Andes*. M. P. Baumann, ed. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, pp. 469-482.

TUZI, Grazia

2008 "Música y migraciones: las comunidades calabresas y la tarantella como emblema de identidad". En: *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social, Actas del Xº Congreso de la SIBE: Sociedad de Etnomusicología, Vº Congreso IASPM-España, IIº Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono*. Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano, eds. (Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero) DVD.

URBANO SORIANO, Roberto

2005 *Método de afinación del arpa*. Lima.

VALVERDE CALDAS, Luis

2007 "La danza de los sicuris: creación y recreación de una danza ancestral andina". En: *Todo Siku/ri. Estudios en torno al siku y al sikuri*. Lima: Centro Universitario de Folklore, UNMSM, pp. 315-349.

VAN HEAR, N.

1998 *New Diasporas: The Mass Exodus, Dispersal and Regrouping of Migrant Communities*. Berkeley: UCL Press, 298 p.

VEGA, Carlos

1956 *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi, 218 p.

VELIT, Rodrigo

2006 "La adaptación del músico andino a los instrumentos de occidente: breve comparación con los músicos tradicionales costeños y realidad musical de ambos". Disponible en web:

<http://rodrigovelit.blogspot.com/2006/11/la-adaptacin-del-msico-andino-los.html>

[Consulta: 17 de julio de 2008]

VICH, Víctor

2006 "Dina y Chacalón: el secuestro de la experiencia". En: *XVII International Symposium: Latin American Indian Representations Today*. Olentangy River Road. Disponible en web:

<http://huesohumero.perucultural.org.pe/textos/48/4812.doc>

[Consulta: 17 de julio de 2008]

YESHAYAHU GONZALES-LARA, Jorge

2009 *Aproximación al concepto diáspora peruana: La diáspora peruana un espacio social transnacional*.

Disponible en web:

<http://diasporaperuananewyork.blogspot.com/2009/03/la-diaspora-peruana-un-espacio-social.html>

[Consulta: 24 de marzo de 2009]

# Discografía

---

- 1 • Alicia Delgado. Lima. Casete.
- 2 • Angel Dámazo y su arpa. Lima. Casete.
- 3 • Anita Santibáñez: *Desde Yauyos con amor*. Music EGR production. Jr. Azángaro, Lima. Arpista: Jhonny Campos. Casete.
- 4 • *Chilín Chalán y su bandurria*. Producciones musicales Yauyinito, Lima. Casete.
- 5 • Dina Páucar (1994), *La voz del amor: Mi tesoro*. Prodisar E.I.R. Ltda., Lima. Casete
- 6 •----- *La Diosa Hermosa del Amor*. Arpa: Elmer Jesús. Danny Producciones, Lima. Disco compacto.
- 7 • Doris Ferrer, *La voz que acaricia*. Prodisar E.I.R. Ltda. Lima. Casete.
- 8 •----- *Éxitos de oro vol.I*. Prodisar E.I.R. Ltda. Lima. Casete.
- 9 • Elba Girón: *Eres malo, malo, malo*. En el arpa Ruben Cavello. Lima. Casete.
- 10 • Elmer de la Cruz: *Puro corazón*, con Los Dinámicos de Huaral y en el arpa Duglas Buitrón. Prodisar E.I.R. Ltda. Lima. Casete.
- 11 •----- n°3; *Por Que*, Prodisar E.I.R. Ltda. Lima. Casete.
- 12 • Esther Suárez, *la Bolognesina*. Arpa: Rómulo Palomino. Discos del Puerto, Lima. Casete.
- 13 • Flor Pileña. Arpa: *Idolo Pileño*. Varios casetes sin fecha ni indicaciones.
- 14 • Flor Huanuqueña: *Negríto de mi alma*. Arpa: Clever Santiago. Sono Laser, Lima. Casete.
- 15 • *Historia de la chicha*: Chacalón, Los Shapis, Alegría, Grupo Caricia, Guinda, Gripo maravilla, Los Ovnis, Los Wankas, Génesis, Geniales, Grupo Somos, Pintura Roja, Walkers, Markahuasi, Sanders De Nana. C.R. Music Song and Video Distribution, Canada. Disco compacto.
- 16 • Juana Huaylla de Pachaconas. *Huaynos de Apurimac*. Sello Volcán, Lima. Casete.
- 17 • Las Chicas Mañaneras. Lima. Casete.
- 18 • *Los astros del arpa — Volumen 1*. Tazmania Bomba Records, Garibaldi 530, San Luís, Lima. Arpistas: Lucio Pacheco, Ángel Dámazo, Mario Mendoza, Rubén Cavello, Hermanos Dolores, Robert Pacheco, Alcántara Pacheco, Zorzal Carhuacino, Jhonny Campos, Milo Almandos Pacheco, Pelayo Vallejo, Rómulo Palomino.
- 19 Disco compacto.

- 20 • *Lo mejor del sentimiento ayacuchano* (2003). Disco mp3 (179 títulos).
- 21 • Los Shapis. *Ladrón de amor*. Sono Records, Chile.
- 22 • Lucio y Tomás Pacheco: *Lo mejor de sus éxitos*. Sanes, Lima. Disco compacto.
- 23 • Nancy Arcos. Arcos producciones, Lima. Disco compacto.
- 24 • Nieves Alvarado: *Chiquiana soy*. Producciones musicales Alvarado vol. I, Lima. Casete.
- 25 •----- (1998): *No me detengas*. Producciones musicales Alvarado vol. II, Lima. Casete.
- 26 • *Perú profundo*: Pastorita Huaracina, Jilguero del Huascarán, Mario Mendoza, Princesita de Yungay, Lucio y Tomás Pacheco, La Pallasquinita, Ángel Dámazo, China María, Chinita Cordillerana. Disco mp3 (246 títulos).
- 27 • *Pioneras del arpa 2003*: Alicia Delgado, Flor Pileña, Mina González, Perlita de Huaral, Perlita de Chavín, Julia Campo Blanco, Vilma Contreras, Muñequita Sally. Disco mp3 (183 títulos)
- 28 • *Pioneros del arpa 2003*: Danny Mendoza, Elmer de la Cruz, Javier Dolores, Matadores del arpa, Sósimo y Edgar, Jilguero de Llata. Disco mp3 (153 títulos).
- 29 • Princesita de Yungay (2003): *Cada canción...un recuerdo inolvidable*. Disco compacto.
- 30 • Reinas del arpa 2003. Sonia Morales, Dina Páucar, Anita Santibáñez, Abencia Meza. Disco mp3 (161 títulos).
- 31 • Reinas del arpa 2006. Sonia Morales, Dina Páucar, Anita Santibáñez, Doris Ferrer, Abencia Meza, Laurita Pacheco. Disco mp3 (174 títulos).
- 32 • Reinas del arpa '2012' (2007): 'Vamos pa lante'. Sonia Morales, Dina Páucar, Anita Santibáñez, Wilma Contra-ras, Muñequita Rally, Fresialinda, Alicia Delgado, Doris Ferrer, Lizeth Lázaro, Rosita de Espinar. Disco mp3 (165 títulos).
- 33 • *Rosita de Espinar y su bandurria* (primicias 2020), La Diva del Sur (2008). Disco compacto.
- 34 • Ruben Cabello y su arpa: "Para ti...". Ediciones fonográficas "Quillahuaca", Urb.Manzanillas, Lima 1. Casete.
- 35 • *Selecciones de tecnocumbia s.* Casetes sin indicaciones.
- 36 • William Enrique *El Osito Pardo, Tu amor todo para mi* 2015 (2008). Disco compacto.

## Videografía

---

- 1 • Alicia Delgado, *La princesa del folklore*. Producciones El Andahuaylino, Lima. Video CD.
- 2 • *Arpa fácil*, método de arpa, por David, *El arcángel del arpa*, Lima 2008. DVD.
- 3 • *1 er festival de arpa peruana*. Producciones Audio — Video Oyolo, Lima. Video CD.
- 4 • *Reyes y reinas del huayno peruano*. DVD.
- 5 • Videos de YouTube:
- 6 [http://de.youtube.com/watch?v=NuSYW\\_4eSBw](http://de.youtube.com/watch?v=NuSYW_4eSBw) (Dina Páucar - *Que lindos son tus ojos*)
- 7 <http://de.youtube.com/watch?v=W20jdzak80Q> (Laurita Pacheco - *Lo que pasó pasó*)
- 8 <http://de.youtube.com/watch?v=798h2wthumQ> (Iris Flores - *Amor de arena*)
- 9 <http://de.youtube.com/watchiv-IDizuSvS7vg> (Iris Flores — *Te sueño*)

# Lista completa de ejemplos de audio en el cd

\*Lista elaborada por Carlos Baldeón

---

- 1 **Ejemplo audio 1 - *Sírvame una copa*. Tito Ventocilla**
- 2 Autor / Compositor: Pelayo Vallejo Tamayo
- 3 Disco (Título): “Tito ventocilla y su Arpa Oyonense”
- 4 Ciudad y año de producción: Oyón, Lima, 2007
- 5 Sello discográfico: sin registro conocido
- 6 **Ejemplo audio 2 – *La piedra/ cajatambina*, Los clásicos de Cajatambo**
- 7 Autor / Compositor: Anónimo
- 8 Disco (Título): “La piedra, los clásicos de Cajatambo”
- 9 Ciudad y año de producción: Lima, 2007
- 10 Sello discográfico: sin registro conocido
- 11 **Ejemplo audio 3 - *Río Man taro*, Los Pacharacos**
- 12 Autor / Compositor: Freddy Centti Tejada / Juan Vicente Huangal
- 14 Disco (Título): “14 super éxitos... Los Pacharacos”
- 15 Ciudad y año de producción: Lima, 1994 (Reedición)
- 16 Sello discográfico: sin registro conocido
- 17 **Ejemplo audio 4 - *Soy Provinciano*, Chacalón**
- 18 Autor / Compositor: Juan Rebaza Cardenas
- 19 Disco (Título): “Éxitos inolvidables de Papá Chacalón”
- 20 Ciudad y año de producción: Lima, 2002
- 21 Sello Discografico: Horoscopo Pasteles Verdes Ltda.
- 22 También en:
- 23 Disco (Título):“Homenaje al Faraon de la cumbia” Papá Chacalon.

- 24 Ciudad y año de producción: Lima, 2004
- 25 Sello Discografico: Rosita Producciones
- 26 **Ejemplo audio 5 - Recordando a Natacha, Grupo Maravilla**
- 27 Autor / Compositor: Jorge Chavez Malaver
- 28 Disco (Título): “Los éxitos del Grupo Maravilla”
- 29 Sello Discografico: Horoscopo Pasteles verdes Ltda. /
- 30 JCM-Tropical producciones.
- 31 Ciudad y año de producción: Lima, 2002
- 32 **Ejemplo audio 6 - Recordando a Natacha, Grupo Maravilla**
- 33 Autot / Compositor :Jorge Chavez Malaver
- 34 Disco (Título): “Los éxitos del grupo Maravilla”
- 35 Sello Discografico: Horoscopo Pasteles verdes Ltda. /
- 36 JCM-Tropical producciones.
- 37 Código de fabricación: H-CD 2008
- 38 Ciudad y año de producción: Lima
- 39 Año de producción (P) (C) : 2002
- 40 **Ejemplo audio 7 - Huaylas papa - Arre caballito, Los Super Mañaneros del Perú.**
- 41 Autor / Compositor: D. R.
- 42 Disco (Título): “Los imparables” Volunme II
- 43 Sello Discografico: IEMPSA
- 44 Ciudad y año de producción: Lima, 2000
- 45 **Ejemplo audio 8 - Llorando tu partida, Ada y La Nueva Pasión**
- 46 Autor / Compositor: Victor Sarmiento
- 47 Disco (Título): “Lo nuevo y lo mejor”
- 48 Sello Discografico: Rosita Producciones
- 49 Ciudad y año de producción: Lima, 2001
- 50 **Ejemplo audio 9 - Cómo quisiera tenerte en mis brazos. Sin intérprete conocido.**
- 51 Autor / Compositor: Anónimo
- 52 Disco (Título): “Huayno, vals criollo ymarinera”
- 53 Sello Discografico: Playasound. Gérard Krémer. Sunset
- 54 - France, Audivis Distribution
- 55 Ciudad y año de producción: París, Francia, 1994
- 56 **Ejemplo audio 10 - Como quisiera tenerte en mis brazos. Sin intérprete.**
- 57 Autor / Compositor: Anónimo
- 58 Disco (Título): “Huayno, vals criollo y marinera”
- 59 Sello Discografico: Playasound. Gérard Krémer. Sunset
- 60 - France, Audivis Distribution
- 61 Ciudad y año de producción: París, Francia, 1994

62 **Ejemplo audio 11 - *Sírvame una copa*, Tito Ventocilla**

63 Autor / Compositor: Pelayo Vallejo Tamayo

64 Disco (Título): Tito Ventocilla y su Arpa Oyonense

65 Ciudad y año de producción: Oyon , Lima, 2007

66 **Ejemplo audio 12 - *Sírvame una copa*, Tito Ventocilla**

67 Autor / Compositor: Pelayo Vallejo Tamayo

68 Disco (Título): Tito ventocilla y su Arpa Oyonense

69 Ciudad y año de producción: Óyon , Lima, 2007

70 **Ejemplo audio 13 - *Mi ponchito*, Sin intérprete conocido.**

71 Autor / Compositor: Anónimo

72 Disco (Título): “Música tradicional andina”

73 Sello Discografico: Instituto Riva Agüero, PUCP

74 Ciudad y año de producción: Lima, 1987

75 **Ejemplo audio 14 - *El primer beso*, Flor Pileña con el Arpa del ídolo Pileño**

76 Autor / Compositor: Elva Quispe Solís

77 Disco (Título): “Te burlaste de mí” 1er concierto.

78 Sello Discografico: Producciones Musicales “Andina”

79 Ciudad y año de producción: Lima, 2003

80 **Ejemplo audio 15 - *Pronto Volveré*, Flor Pileña con el Arpa del ídolo Pileño**

81 Autor / Compositor: Elva Quispe Solís

82 Disco (Título): “Por tu culpa”

83 Sello Discografico: Discos CHASK1 - Dimiza S.A.

84 Ciudad y año de producción: Lima, 1984

85 **Ejemplo audio 16 - *Virgen de Asunción*, Flor Pileña con el Arpa del ídolo Pileño**

86 Autor / Compositor: Elva Quispe Solis

87 Disco (Título): “Cotazoncito por qué lloras”

88 Sello Discografico: Discos CHASKI - Dimiza s.a.

89 Ciudad y año de producción: Lima, 1983

90 **Ejemplo audio 17 - *El primer beso*, Flor Pileña con el Arpa del ídolo Pileño**

91 Autor / Compositor: Elva Quispe Solis

92 Disco (Título): “Te burlaste de mí” 1er concierto.

93 Sello Discografico: Producciones Musicales “Andina”

94 Ciudad y año de producción: Lima, 2003

95 **Ejemplo audio 18 - *El primer beso*, Flor Pileña con el Arpa del Ídolo Pileño**

96 Autor / Compositor: Elva Quispe Solís

97 Disco (Título): “Te burlaste de mí” 1 er concierto.

98 Sello Discografico: Producciones Musicales “Andina”

99 Ciudad y año de producción: Lima, 2003

100 **Ejemplo audio 19 - *Amor cibernético*, Rosita de Espinar y su bandurria**

101 Autor / Compositor: Francisco rojas Coila

102 Disco (Título): “La diva del sur”

103 Sello Discografico: EPRAL-SAC “AMOR AMOR”

104 Ciudad y año de producción: Lima, 2008

105 **Ejemplo audio 20 - *Mi vida privada*, Sonia Morales**

106 Autor/ Compositor: D.A.R.

107 Disco (Título): “Grandes éxitos... de Sonia Morales”

108 Sello Discografico: PRODISAR E.I.R.L.

109 Ciudad y año de producción: Lima, 2004

110 **Ejemplo audio 21 - *Yuyariway negra*, Chilín Chalán**

111 Autor / Compositor: Chilín Chalán

112 Casete (Título): Chilín Chalán y su bandurria

113 Sello Discografico: Producciones musicales *El Yauyi-nito*.

114 Ciudad y año de producción: Lima, sin fecha.

115 **Ejemplo audio 22 - *Pachaconas mayupatachapi*, Juana Huaylla de Pachaconas**

116 Autor / Compositor: D.R. (tradicional)

117 Disco (Título): “Frasko Rakiy”

118 Sello Discografico: AMAUTA Record

119 Ciudad y año de producción: Lima, 2005

120 **Ejemplo audio 23 - *Amado mío*, Dina Páucar.**

121 Autor / Compositor: Dina Páucar Valverde

122 Disco (Título): “Mi tesoro” La voz Divina.

123 Sello Discografico: PRODISAR E.I.R.L.

124 Ciudad y año de producción: Lima, 2001

125 **Ejemplo audio 24 - *El cielo está nublado*, Alicia Delgado**

126 Autor / Compositor: Mario Mendoza / Saturnino Pulla Jimenez

127 Disco (Título): “La princesa del Folklore Peruano”

128 Sello Discografico: Producciones Audio-video “EL ANDAHUAYLINO” E.I.R.L.

129 Ciudad y año de producción: Lima, 2007

130 **Ejemplo audio 25 - *Tus desprecios*, Flor Pileña con el Arpa del ídolo Pileño**

131 Autor / Compositor: Elva Quispe Solís

132 Disco (Título): “Corazoncito por que lloras”

133 Sello Discografico: Discos CHASKI - Dimiza s.a.

134 Ciudad y año de producción: Lima, 1983

135 **Ejemplo audio 26 - *Título desconocido* (Grabado en vivo por el autor el 23 de noviembre 2008), Abencia Meza**

136 Autor / Compositor: Sin registro conocido

- 137 Disco (Título): —
- 138 Sello Discografico: —
- 139 Ciudad y año de producción: Grabado en vivo por el autor, 23 de noviembre de 2008, en Lima
- 140 **Ejemplo audio 27 - *Amor de arena*, Iris Flores**
- 141 Autor / Compositor: Carlos Alvarado Maguiña / Luis
- 142 Alberto Garcia Zapata (Saya)
- 143 Disco (Título) : “Arte, Belleza y Folklore”
- 144 Sello Discografico: Producciones Audio-video “EL
- 145 ANDAHUAYLINO” E.I.R.L.
- 146 Ciudad y año de producción: Lima, 2007
- 147 **Ejemplo audio 28 - *Sírvame una copa*, Tito Ventocilla**
- 148 Autor / Compositor : Pelayo Vallejo Tamayo
- 149 Disco (Título): Tito ventocilla y su Arpa Oyonense
- 150 Sello Discografico: Sin registro conocido
- 151 Ciudad y año de producción: Oyón , Lima, 2007
- 152 **Ejemplo audio 29 - *Que lindos son tus ojos*, Dina Páucar**
- 153 Autor / Compositor: D.R. Arre. Elmer Jesús E.
- 154 Disco (Título): “Con amor para todo el Perú”
- 155 Sello Discografico: PRODISAR E.I.R.L.
- 156 Ciudad y año de producción: Lima, 2000
- 157 También registrado como:
- 158 Autor / Compositor: Ubaldo Apaza Monroy
- 159 Disco (Título): “ Exitos de oro. Dina Paucar, La Diosa
- 160 hermosa del amor”
- 161 Sello Discografico: DANNY Producciones
- 162 Ciudad y año de producción: Lima, 2005
- 163 **Ejemplo audio 30 - *Otra vez me equivoqué*, Flor Sinqueña**
- 164 Autor / Compositor: Romulo Gagliuffi Orostegui
- 165 Disco (Título): “Selección de Huaynos Centro Sur”
- 166 Sello Discografico: IEMPSA
- 167 Ciudad y año de producción: Lima, 2001
- 168 **Ejemplo audio 31 - *Mi libertad*, Dina Páucar**
- 169 Autor / Compositor: Absalon Silva, Silvia Balcacer,
- 170 Susano Bustamante, Ángel Diego.
- 171 Disco (Título): “El orgullo del Perú. Dina Paucar, La
- 172 Diosa hermosa del amor”
- 173 Sello Discografico: DANNY Producciones Musicales.

- 174 Ciudad y año de producción: Lima, 2003
- 175 **Ejemplo audio 32 - *Me enamoré de ti*, Anita Santi-vañez**
- 176 Autor / Compositor: Carlos Nayo Paz
- 177 Disco (Título): “Me enamore de ti. La reyna internacional”
- 178 Sello Discografico: **Anita producciones** E.I.R.L. (propia producción)
- 179 Ciudad y año de producción: Lima, 2006
- 180 **Ejemplo audio 33 - *Mi arpa y mi serenata*, Tomás y Lucio Pacheco**
- 181 Autor / Compositor: Tomás Pacheco
- 182 Disco (Título): “Mis primeros éxitos. Lucio y Tomás
- 183 Pacheco”
- 184 Sello Discografico: PHENOPSA Producciones.
- 185 Ciudad y año de producción: Lima, 2001
- 186 **Ejemplo audio 34 - *Soy chancayano*, Tomás y Lucio Pacheco**
- 187 Autor / Compositor: Tomás Pacheco
- 188 Disco (Título): “Mis primeros éxitos. Lucio y Tomás
- 189 Pacheco”
- 190 Sello Discografico: PHENOPSA Producciones.
- 191 Ciudad y año de producción: Lima, 2001
- 192 **Ejemplo audio 35 - *Mi ponchito, distrito de Huarí*.**
- 193 Autor / Compositor: Anónimo
- 194 Disco (Título): “Música tradicional andina”
- 195 Sello Discografico: Instituto Riva Agüero, PUCP
- 196 Ciudad y año de producción: Lima, 1987
- 197 **Ejemplo audio 36 - *Traición*, Tomás y Lucio Pacheco**
- 198 Autor / Compositor: D.R.
- 199 Disco (Título): “No me dejes solo. Lucio y Tomás Pacheco”.
- 200 Sello Discografico: PHENOPSA Producciones
- 201 Musicales.
- 202 Ciudad y año de producción: Lima, 2001
- 203 **Ejemplo audio 37 - *Mi libertad*, Dina Páucar**
- 204 Autor / Compositor: Absalon Silva, Silvia Balcacer,
- 205 Susano Bustamante, Ángel Diego.
- 206 Disco (Título): “El orgullo del Perú. Dina Paucar,
- 207 La Diosa hermosa del amor”
- 208 Sello Discografico: DANNY Producciones Musicales.
- 209 Ciudad y año de producción: Lima, 2003
- 210 **Ejemplo audio 38 - *Vete*, Elmer de la Cruz con los Dinámicos de Huaral y en el arpa  
Duglas Buitrón.**

- 211 Autor / Compositor: Elmer de la Cruz Fernández
- 212 Disco (Título): “Puro corazón. Elmer De la Cruz”
- 213 Sello Discografico: PORDISAR E.I.R.L.
- 214 Ciudad y año de producción: Lima, 2002
- 215 **Ejemplo audio 39 - *Mi ponchito, primera parte, distrito de Ihuari***
- 216 Autor / Compositor: Anónimo
- 217 Disco (Título): “Música tradicional andina”
- 218 Sello Discografico: Instituto Riva Agüero, PUCP
- 219 Ciudad y año de producción: Lima, 1987
- 220 **Ejemplo audio 40 - *Mi ponchito, segunda parte, distrito de Ihuari.***
- 221 Autor / Compositor: Anónimo
- 222 Disco (Título): “Música tradicional andina”
- 223 Sello Discografico: Instituto Riva Agüero, PUCP
- 224 Ciudad y año de producción: Lima, 1987
- 225 **Ejemplo audio 41 - *Mi libertad, Dina Páucar***
- 226 Autor / Compositor: Absalon Silva, Silvia Balcacer,
- 227 Susano Bustamante, Ángel Diego.
- 228 Disco (Título): “El orgullo del Perú. Dina Paucar, La
- 229 Diosa hermosa del amor”
- 230 Sello Discografico: DANNY Producciones Musicales.
- 231 Ciudad y año de producción: Lima, 2003
- 232 **Ejemplo audio 42 - *Sola, Anita Santivañez***
- 233 Autor / Compositor: Miguel Laura Saavedra
- 234 Disco (Título): “Reyna de reynas... En concierto.
- 235 Anita Santivanez”
- 236 Sello Discografico: **Anita producciones** E.I.R.L. (propia producción)
- 237 Ciudad y año de producción: Lima, 2004
- 238 **Ejemplo audio 43 - *Valicha, conjunto cuzqueño anónimo (Centro Qosco de arte nativo)***
- 239 Autor / Compositor: Miguel Angel Hurtado Delgado
- 240 Disco (Título): “Qosco Takiyninchis”
- 241 Sello Discografico: IEMPSA
- 242 Ciudad y año de producción: Lima, no registra año
- 243 **Ejemplo audio 44 - *Valicha, Los Wayanay***
- 244 Autor / Compositor: Miguel Angel Hurtado Delgado
- 245 Disco (Título): “Antología”
- 246 Sello Discografico: IEMPSA
- 247 Ciudad y año de producción: Lima, no registra año

- 248 **Ejemplo audio 45 - *Mi libertad*, Dina Páucar**
- 249 Autor / Compositor: Absalon Silva, Silvia Balcacer,  
250 Susano Bustamante, Ángel Diego.
- 251 Disco (Título): “El orgullo del Perú. Dina Paucar, La  
252 Diosa hermosa del amor”
- 253 Sello Discografico: DANNY Producciones Musicales.  
254 Ciudad y año de producción: Lima, 2003
- 255 **Ejemplo audio 46 - *Dios mío por qué Qué haré*, Alicia Delgado**
- 256 Autor / Compositor: William Enrique
- 257 Disco (Título): “La Maravilla Peruana. La princesita del Folklore”  
258 Sello Discografico: Producciones Audio-video “EL  
259 ANDAHUAYLINO ” E.I.R.L.
- 260 Ciudad y año de producción: Lima, 2007
- 261 **Ejemplo audio 47 - *Mi tristeza, El desconsolado*, Tomás y Lucio Pacheco**
- 262 Autor / Compositor: Tomás Pacheco
- 263 Disco (Título): “Mis primeros éxitos. Lucio y Tomás  
264 Pacheco”.
- 265 Sello Discografico: PHENOPSA Producciones.  
266 Ciudad y año de producción: Lima, 2001
- 267 **Ejemplo audio 48 - *Vuelvo a cantar*, Anita Santivañez**
- 268 Autor / Compositor: Jhonny Campos
- 269 Disco (Título): “Me enamore de ti. La reyna internacional”.  
270 Sello Discografico: Anita producciones E.I.R.L. (propia producción)  
271 Ciudad y año de producción: Lima, 2006
- 272 **Ejemplo audio 49 - *Vuelvo a cantar*, Anita Santivañez**
- 273 Autor / Compositor: Jhonny Campos
- 274 Disco (Título): “Me enamore de ti. La reyna internacional”.  
275 Sello Discografico: Anita producciones E.I.R.L. (propia producción)  
276 Ciudad y año de producción: Lima, 2006
- 277 **Ejemplo audio 50 - *Amor de arena*, Iris Flores**
- 278 Autor / Compositor: Carlos Alvarado Maguiña / Luis  
279 Alberto Garcia Zapata (Saya)
- 280 Disco (Título): “Arte, Belleza y Folklore”  
281 Sello Discografico: Producciones Audio-video “EL  
282 ANDAHUAYLINO” E.I.R.L.
- 283 Ciudad y año de producción: Lima, 2007
- 284 **Ejemplo audio 51 - *Sola*, Anita Santivañez**
- 285 Autor / Compositor: Miguel Laura Saavedra

- 286 Disco (Título): “Reyna de reynas... En concierto. Anita  
287 Santivanez”  
288 Sello Discografico: Anita producciones E.I.R.L. (propia producción)  
289 Ciudad y año de producción: Lima, 2004  
290 **Ejemplo audio 52 - *Sola*, Anita Santivañez**  
291 Autor / Compositor: Miguel Laura Saavedra  
292 Disco (Título): “Reyna de reynas... En concierto. Anita  
293 Santivanez”  
294 Sello Discografico: Anita producciones E.I.R.L. (propia producción)  
295 Ciudad y año de producción: Lima, 2004  
296 **Ejemplo audio 53 - *Vuelvo a cantar*, Anita Santivañez**  
297 Autor / Compositor: jhonny Campos  
298 Disco (Título): “Me enamore de ti. La reyna internacional”.  
299 Sello Discografico: Anita producciones E.I.R.L. (propia producción)  
300 Ciudad y año de producción: Lima, 2006  
301 **Ejemplo audio 54 - *Lo que pasó, pasó*, Laurita Pacheco**  
302 Autor / Compositor: D.R. Arreg. L y M. Laura Pacheco  
303 Disco (Título): “Que viva el amor”  
304 Sello Discografico: DANNY Producciones  
305 Ciudad y año de producción: Lima, 2006  
306 También en:  
307 Disco (Título): “Solo hay una... y como ellaninguna”  
308 Sello Discografico: Santa Lucia Producciones  
309 Ciudad y año de producción: Lima, 2007  
310 **Ejemplo audio 55 - *Llorando me dejó*, Anita Santivañez**  
311 Autor / Compositor: Jhonny Campos  
312 Disco (Título): “ Me enamore de ti. La reyna internacional”.  
313 Sello Discografico: Anita producciones E.I.R.L. (propia producción)  
314 Ciudad y año de producción: Lima, 2006  
315 **Ejemplo audio 56 - *Fuga de Adiós pueblo de Ayacu-cho*, Otoniel Ccayanchira**  
316 Autor / Compositor: Estanislao Medina P.  
317 Disco (Título): Arpa Ayacuchana  
318 Sello Discografico: Producciones DOLLY JR. S.R.L.  
319 Ciudad y año de producción: Lima, 2008  
320 **Ejemplo audio 57 - *Que lindos son tus ojos*, Dina Páucar**  
321 Autor / Compositor: D.R. Arre. Elmer Jesús E.  
322 Disco (Título): “Con amor para todo el Perú”  
323 Sello Discografico: PRODISAR E.I.R.L.

- 324 Ciudad y año de producción: Lima, 2000
- 325 También en:
- 326 Autor / Compositor: Ubaldo Apaza Monroy
- 327 Disco (Título): “Exitos de oro. Dina Paucar, La Diosa hermosa del amor”
- 328 Sello Discografico: DANNY Producciones
- 329 Ciudad y año de producción: Lima, 2005
- 330 **Ejemplo audio 58 - Palomita cuculí, Rómulo Palomino; Por tu culpa cervecita, Flor pileña con el ARPA del ídolo Pileño.**
- 331 **- Palomita cuculí**
- 332 Autor / Compositor: Sin registro conocido
- 333 Disco (Título): “Los astros del arpa”
- 334 Sello Discografico: Tazmania Bomba Records
- 335 Ciudad y año de producción: Lima, no registra año.
- 336 **- Por tu culpa cervecita**
- 337 Autor / Compositor: Abraham Bendezú Medina.
- 338 Disco (Título): “Te burlaste de mí. 1er concierto”.
- 339 Sello Discografico: Producciones Musicales “Andina”
- 340 Ciudad y año de producción: Lima 2003
- 341 También en:
- 342 Disco (Título): “Por tu culpa”
- 343 Sello Discografico: Discos CHASKI - Dimiza s.a.
- 344 Ciudad y año de producción: Lima, 1984
- 345 **Ejemplo audio 59 - Virgen de Asunción, Flor Pileña con el Arpa del ídolo Pileño**
- 346 Autor / Compositor: Elva Quispe Solis
- 347 Disco (Título): “Corazoncito por qué lloras”
- 348 Sello Discografico: Discos CHASKI — Dimiza s.a.
- 349 Ciudad y año de producción: Lima, 1983
- 350 **Ejemplo audio 60 - El solo es un amigo, Muñequita Sally**
- 351 Autor / Compositor: Silvia Telma Balcazar Torre, Ángel Susano Bustamante.
- 352 Susano Bustamante.
- 353 Disco (Título): “¡Renuevate! La era de la titular”
- 354 Sello Discografico: EPRAL-SAC “AMOR AMOR”
- 355 Ciudad y año de producción: Lima, 2007
- 356 **Ejemplo audio 61 - Qué lindos son tus ojos, Dina Páucar**
- 357 Autor / Compositor: D.R. Arre. Elmer Jesús E.
- 358 Disco (Título): “Con amor para todo el Perú”
- 359 Sello Discografico: PRODISAR E.I.R.L.
- 360 Ciudad y año de producción: Lima, 2000

- 361 También en:
- 362 Autor / Compositor: Ubaldo Apaza Monroy
- 363 Disco (Título): “ Exitos de oro. Dina Paucar, La Diosa hermosa del amor”
- 364 Sello Discografico: DANNY Producciones
- 365 Ciudad y año de producción: Lima, 2005
- 366 **Ejemplo audio 62 - *Penas y suspiros*, Angel Dámazo**
- 367 Autor / Compositor: Angel Damazó Orostegui
- 368 Disco (Título): “El catedratico del arpa”
- 369 Sello Discografico: Producciones Musicales ANGEL
- 370 DAMAZÓ (Propia producción)
- 371 Ciudad y año de producción: Lima, 2002
- 372 **Ejemplo audio 63 - *Me pides que me vaya*, Ángel Dámazo**
- 373 Autor / Compositor: Angel Damazó Orostegui
- 374 Disco (Título): “El catedratico del arpa”
- 375 Sello Discografico: Producciones Musicales ANGEL
- 376 DAMAZÓ (Propia producción)
- 377 Ciudad y año de producción: Lima, 2002
- 378 **Ejemplo audio 64 - *Por tu culpa cervecita*, Flor Pileña con el Arpa del ídolo Pileño**
- 379 Autor / Compositor: Abraham Bendezú Medina.
- 380 Disco (Título): “Te burlaste de mi. 1er concierto”
- 381 Sello Discografico: Producciones Musicales “Andina”
- 382 Ciudad y año de producción: Lima, 2003
- 383 También en:
- 384 Disco (Título): “Por tu culpa”
- 385 Sello Discografico: Discos CHASKI — Dimiza s.a.
- 386 Ciudad y año de producción: Lima, 1984
- 387 **Ejemplo audio 65 - *Carrito blanco y celeste*, Flor Pileña con el Arpa del ídolo Pileño**
- 388 Autor / Compositor: Noel Puipulivia
- 389 Disco (Título): “Sin rival”
- 390 Sello Discografico: Discos CHASKI — Dimiza s.a.
- 391 Ciudad y año de producción: Lima, 1984
- 392 **Ejemplo audio 66 - *Vete ya*, Flor Pileña con el Arpa del ídolo Pileño**
- 393 Autor / Compositor: William Ramos Medina
- 394 Disco (Título): “Corazoncito por qué lloras”
- 395 Sello Discografico: Discos CHASKI - Dimiza s.a.
- 396 Ciudad y año de producción: Lima 1983
- 397 **Ejemplo audio 67 - *Malo, malo, malo*, Elba Girón**
- 398 Autor / Compositor: Rubén Cabello

- 399 Disco (Título): “La condesita del Folklore”
- 400 Sello Discografico: Ediciones ELGINA (Propia Producción)
- 401 Ciudad y año de producción: Lima, 2001
- 402 **Ejemplo audio 68 - Río chilloncito, Germán Fuertes**
- 403 Autor / Compositor: D.R.
- 404 Disco (Título): “1 er festival de arpa peruana”
- 405 Sello Discografico: *Producciones Audio – Video “Oyolo”*
- 406 Ciudad y año de producción: Lima, 2007
- 407 **Ejemplo audio 69 - Los Arrayanales, Robert Pacheco; No puedo olvidarte, Rómulo Palomino**
- 408 Autor / Compositor: Robert Pacheco
- 409 Disco (Título): “Los astros del arpa. Volumen 1”
- 410 Sello Discografico: Tazmania Bomba records
- 411 Ciudad y año de producción: Lima, no registra año.
- 412 **Ejemplo audio 70 - Mi ponchito, primera parte, distrito de Ihuari.**
- 413 Autor / Compositor: Anónimo
- 414 Disco (Título): “Música tradicional andina”
- 415 Sello Discografico: Instituto Riva Agüero, PUCP
- 416 Ciudad y año de producción: Lima, 1987
- 417 **Ejemplo audio 71 - Escuelita de mi pueblo, Rubén Dolores**
- 418 Autor / Compositor: Javier Dolores Jiménez
- 419 Disco (Título): Los astros del arpa. Volumen 1
- 420 Sello Discografico: Tazmania Bomba records
- 421 Ciudad y año de producción: Lima, no registra año
- 422 **Ejemplo audio 72 - Que lindos son tus ojos, Dina Páucar**
- 423 Autor / Compositor: D.R. Arre. Elmer Jesús E.
- 424 Disco (Título): “Con amor para todo el Perú”
- 425 Sello Discografico: PRODISAR E.I.R.L.
- 426 Ciudad y año de producción: Lima, 2000
- 427 También en:
- 428 Autor / Compositor: Ubaldo Apaza Monroy
- 429 Disco (Título): “ Exitos de oro. Dina Paucar La Diosa hermosa del amor”
- 430
- 431 Sello Discografico: DANNY Producciones
- 432 Ciudad y año de producción: Lima, 2005
- 433 **Ejemplo audio 73 - Amor de arena, Iris Flores**
- 434 Autor / Compositor: Carlos Alvarado Maguiña / Luis
- 435 Alberto García Zapata (Saya)

- 436 Disco (Título): “Arte, Belleza y Folklore”
- 437 Sello Discografico: Producciones Audio-video “EL
- 438 ANDAHUAYLINO” E.I.R.L.
- 439 Ciudad y año de producción: Lima, 2007
- 440 **Ejemplo audio 74 - *Mi arrepentimiento*, Osito Pardo**
- 441 Autor / Compositor: William Enrique
- 442 Disco (Título): “Tu amor todo para mi”
- 443 Sello Discografico: EPRAL-SAC “AMOR AMOR”
- 444 Ciudad y año de producción: Lima, 2008
- 445 **Ejemplo audio 75 — *Temas en Fiesta de despedida en un pueblo joven de Lima, Flor Pileña con el Arpa del Ídolo Pileño***
- 446 - ***Tú y yo sabemos que***
- 447 Autor / Compositor: Elva Quispe Solís
- 448 Disco (Título): “Tu y yo sabemos que”
- 449 Sello Discografico: Discos CHASKI - Dimiza s.a.
- 450 Ciudad y año de producción: Lima, 1990
- 451 - ***Vete Ya***
- 452 Autor / Compositor: William Ramos Medina
- 453 Disco (Título): “Corazoncito por que lloras”
- 454 Sello Discografico: Discos CHASKI - Dimiza s.a.
- 455 Ciudad y año de producción: Lima 1983
- 456 - ***Por tu culpa cervecita***
- 457 Autor / Compositor: Abraham Bendezú Medina.
- 458 Disco (Título): “Te burlaste de mi. 1er concierto”
- 459 Sello Discografico: Producciones Musicales “Andina”
- 460 Ciudad y año de producción: Lima, 2003
- 461 También en:
- 462 Disco (Título): “Por tu culpa”
- 463 Sello Discografico: Discos CHASKI - Dimiza s.a.
- 464 Ciudad y año de producción: Lima, 1984
- 465 - ***Tus desprecios***
- 466 Autor / Compositor: Elva Quispe Solís
- 467 Disco (Título): “Corazoncito por que lloras”
- 468 Sello Discografico: Discos CHASKI — Dimiza s.a.
- 469 Ciudad y año de producción: Lima, 1983
- 470 - ***Falso juramento***
- 471 Autor / Compositor: Elva Quispe Solís
- 472 Disco (Título): “Corazoncito por que lloras”

- 473 Sello Discografico: Discos CHASKI — Dimiza s.a.
- 474 Ciudad y año de producción: Lima, 1983
- 475 **Ejemplo audio 76 - *La canción del adiós*, Sonia Morales**
- 476 Autor / Compositor: D.A.R.
- 477 Disco (Título): “2do concierto en vivo”
- 478 Sello Discografico: PRODISAR E.I.R.L.
- 479 Ciudad y año de producción: Lima, 2001
- 480 **Ejemplo audio 77 - *Gracias Cariño*, Anita Santivañez**
- 481 Autor / Compositor: Miguel Laura Saavedra
- 482 Disco (Título): “Antología de ayer, hoy y siempre”
- 483 Sello Discografico: Anita producciones E.I.R.L. (propia producción)
- 484 Ciudad y año de producción: Lima, 2008
- 485 También en:
- 486 Autor / Compositor: Miguel Laura Saavedra
- 487 Disco (Título): “Identidad y expresión de la belleza natural del Folklore” y “Reyna de reynas en concierto”
- 488 Sello Discografico: Anita producciones E.I.R.L. (propia producción)
- 489 Ciudad y año de producción: Lima, 2008
- 490 **Ejemplo audio 78 - *Peligroso amor (1994); Cómo no voy a llorar (2003)*, Dina Páucar**
- 491 Autor / Compositor: D.R.
- 493 Disco (Título): “Mi tesoro. La voz Divina”
- 494 Sello Discografico: PRODISAR E.I.R.L.
- 495 Ciudad y año de producción: Lima, 2001
- 496 **Ejemplo audio 79 - *Triste separación (1997?); Todavía me acuerdo de ti (2005?)*, Anita Santivañez**
- 497 - *Triste separación*
- 498 Autor / Compositor: Clemente Carlos
- 499 Disco (Título): “ El estilo unico de la voz angelical, en
- 500 Concierto”
- 501 Sello Discografico: DANNY Producciones
- 502 Ciudad y año de producción: 2001
- 503 - *Todavía me acuerdo de ti*
- 504 Autor / Compositon:Ana Santivañez P. / Javier Alcalá
- 505 Disco (Título): “Una vez mas la muñequita de Yauyos”
- 506 Sello Discografico: DANNY Producciones
- 507 Ciudad y año de producción: Lima, 2005
- 508 **Ejemplo audio 80 - *Ingrato Santacrucino*, Alicia Delgado con el arpa de Lucio Pacheco**

- 509 Autor / Compositor: Tomás Pacheco y Enrique Chicalla
- 510 Disco (Título): “La princesa del arpa”
- 511 Sello Discografico: PHENOPSA Producciones.
- 512 Ciudad y año de producción: Lima, 2009
- 513 **Ejemplo audio 81 - *Dentro de mi pecho, Ángel Damazo***
- 514 Autor / Compositor: Angel Damazó Orostegui
- 515 Disco (Título): “El catedrático del arpa”
- 516 Sello Discografico: Producciones Musicales ANGEL
- 517 DAMAZÓ (Propia producción)
- 518 Ciudad y año de producción: Lima, 2002
- 519 **Ejemplo audio 82 - *Carnaval Santa Bárbara; Carnaval De Canas; Color por ti en vivo, Rosita de Espinar***
- 520 **- *Carnaval Santa Bárbara — Carnaval De Canas***
- 521 Autor / Compositor: Anónimo
- 522 Disco (Título): “Lo mejor del carnaval del Cuzco”
- 523 Sello Discografico: Clobo Musical
- 524 Ciudad y año de producción: sin registro conocido
- 525 **- *Color por ti en vivo / suspiro de amor***
- 526 Autor / Compositor: D.R.
- 527 Disco (Título): “La diva del sur”
- 528 Sello Discografico: EPRAL-SAC “AMOR AMOR”
- 529 Ciudad y año de producción: Lima 2008
- 530 **Ejemplo audio 83 - *Qué pena me das, Sonia Morales***
- 531 Autor / Compositor: Fermín Rodríguez
- 532 Disco (Título): “Amame si quieres... Reyna de corazones”
- 533 Sello Discografico: PROPASA Producciones musicales.
- 534 Ciudad y año de producción: Lima, 2006
- 535 **Ejemplo audio 84 - *Qué lindos son tus ojos, Dina Páucar***
- 536 Autor/ Compositor: D.R. Arre. Elmer Jesús E.
- 537 Disco (Título): “Con amor para todo el Perú”
- 538 Sello Discografico: PRODISAR E.I.R.L.
- 539 Ciudad y año de producción: Lima, 2000
- 540 También en:
- 541 Autor / Compositor: Ubaldo Apaza Monroy
- 542 Disco (Título): “Éxitos de oro. Dina Paucar La Diosa hermosa del amor”
- 543 Sello Discografico: DANNY Producciones
- 544 Ciudad y año de producción: Lima, 2005

546 **Ejemplo audio 85 - Volveré, Dina Páucar**

547 Autor / Compositor: Miguel Laura Saavedra / Dina

548 Páucar

549 Disco (Título): “Apasionada. La novia de américa”

550 Sello Discografico: Producciones AMOR AMOR Sac.

551 Empresa promotora

552 Ciudad y año de producción: Lima, 2008

553 **Ejemplo audio 86 — Sin ti, Osito Pardo**

554 Autor / Compositor: D.R.

555 Disco (Título): “Hoy más que nunca te amo”.

556 Sello Discografico: EPRAL-SAC “AMOR AMOR”

557 Ciudad y año de producción: Lima, 2006

558 **Ejemplo audio 87 - Grabación en vivo del autor, Ica, abril 2002, Nieves Alvarado y Elmer Ángeles en el arpa; Sin título (Rio Santa), Pastorita Huaracina.**

559 Autor / Compositor: sin registro conocido

560 Disco (Título): “Chiquiana soy”

561 Sello Discografico: Producciones musicales “ALVARADO”

562 Ciudad y año de producción: Lima, 1998