

Identidades, liderazgos y transgresiones

en la música peruana

Julio Mendivil / Raúl R. Romero, eds.



Instituto de
Etnomusicología



PUCP

Identidades, liderazgos y transgresiones

en la música peruana

Julio Mendivil / Raúl R. Romero, eds.

Instituto de
Etnomusicología



Identidades, liderazgos y transgresiones en la música peruana

© **Julio Mendivil y Raúl R. Romero (editores)**

De la presente edición:

© Pontificia Universidad Católica del Perú
Instituto de Etnomusicología - IDE
Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima - Perú
Telf: (51-1) 626 2310
E-mail: ide@pucp.edu.pe
<http://ide.pucp.edu.pe/>

Este volumen corresponde al Tomo 11 de la serie “Estudios Etnográficos”

Esta publicación ha sido sometida a arbitraje por pares externos (peer-reviewed).

Cuidado de la edición: Instituto de Etnomusicología
Revisión y corrección de textos: Rocío Moscoso
Diseño de carátula: Camila Bustamante

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú: N° 2022-12543
ISBN: 978-612-48410-4-0

Primera edición: diciembre del 2022
Tiraje: 300 ejemplares

Diagramación e impresión: Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú
Telf. (51-1) 4248104

Prohibida la reproducción total o parcial de cualquier parte de este libro sin el permiso de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP)

Índice

Introducción	
Julio Mendívil y Raúl R. Romero	7

PARTE I: IDENTIDADES (EN CONSTRUCCIÓN)

Modelos normativos en versiones discográficas del yaraví surperuano en el siglo XX: los casos de los yaravíes <i>Delirio</i> y <i>La partida</i> Zoila Vega Salvatierra	25
---	----

Las primeras estrellas del huayno popular andino: El Jilguero del Huascarán, Pastorita Huaracina y Picaflor de los Andes Julio Mendívil y Julia María Sánchez Fuentes	51
---	----

La escuela ayacuchana de la guitarra andina Camilo Pajuelo Valdez	81
--	----

El cuerpo de Flor Pucarina: huayno, estereotipos de género y estructuras elementales de la violencia en el Perú Julio Mendívil	115
--	-----

PARTE II: LIDERAZGOS (EN DISPUTA)

Música, indigenismo y política: la primera generación de músicos peruanos en el siglo XX Raúl R. Romero	145
---	-----

Daniel Alomía Robles como restaurador de la música incaica Vera Wolkowicz	187
La Generación del 50: Vanguardia, tradición y modernidad Aurelio Tello	219
Armando Guevara Ochoa: hacia un huayno universal sinfónico Marino Martínez Espinoza	261
PARTE III: TRANSGRESIONES (EN NEGOCIACIONES)	
¿Excéntrica, <i>underground</i> , residual o universal? Yma Súmac Una diva disonante, pero afinada. Katharina Döring	289
Rastas en El Carmen: mediaciones culturales, autenticidad e imaginación musical afrodiaspórica en <i>Akundún</i> de Miki González Rodrigo Chocano	315
Las bandas de rock fusión y el “nuevo Perú” en escena Patricia Oliart	339
Identidades transgresoras: resistencias musicales y activismo LGBTI en Lima Fiorella Montero-Díaz	373
Notas sobre los autores	403

INTRODUCCIÓN

Julio Mendívil y Raúl R. Romero

Pese a la indudable riqueza musical que tiene el Perú, la disciplina académica que se dedica a estudiarla, la Musicología, no ha podido establecerse plenamente en el país ni crear sólidas estructuras. Hasta no hace mucho, las y los musicólogos y etnomusicólogos peruanos teníamos que ir al extranjero para titularnos o para ejercer la carrera, pues los currículos de las universidades peruanas no contemplaban nuestra disciplina, lo que impedía nuestra formación y reducía considerablemente el mercado laboral. Siendo este el caso, no sorprende que el estudio de las músicas que se producen y se consumen en nuestro territorio haya sido impulsado, en parte, por profesionales provenientes de otras áreas del conocimiento como la Historia, la Antropología y la Sociología, tal como demuestran los casos del arqueólogo Jiménez Borja (1951), el etnólogo José María Arguedas (1977, 1985, 2012), de los historiadores César Arróspide de la Flor (1944), Juan Carpio Muñoz (1976), José Varallanos (1988, 1989), Gerard Borrás (2012) o Fred Rohner (2018).

Indudablemente, también personas formadas en música han contribuido a la investigación –sobre todo histórica– de nuestras tradiciones sonoras. Existe consenso en la Musicología peruana de que esta dio sus primeros pasos a finales del siglo XIX, cuando, en 1897, el compositor cusqueño José Castro propuso la existencia de una escala pentatónica, característica de lo que él, en el argot de la época, llamó “música incaica” (Castro 1938) e inició un debate sobre la música de los Andes que, años después, fue retomado por otros compositores como su paisano Leandro Alviña (1929 [1908]) y el huanuqueño Daniel Alomía Robles (véase Villalba Muñoz 1910), e internacionalizado, posteriormente, por los esposos franceses Marguerite y Raoul D’Harcourt (1920, 1922, 1925, 1959), Carlos Vega (1934) e Isabel Aretz (1952). Desde entonces, el aporte de los críticos y estudiosos de la música a la formación de un saber y un pensamiento musicológicos –pensamos en Rodolfo Barbacci (1939, 1949), Rodolfo Holzmann (1949, 1968, 1980, 1986, 1987), Carlos Raygada (1936, 1945, 1956-57, 1963, 1964), Andrés Sas (1935, 1936, 1939, 1971), Enrique Pinilla (1980), José Quezada Macchiavello (1985) Juan Carlos Estenssoro (1989) y Edgar Valcárcel

(1999)– ha sido fundamental, pero este no se ha traducido en la institucionalización de una Musicología en el Perú.

Recién durante las últimas décadas se ha establecido el estudio formal de la Musicología en instituciones educativas superiores peruanas y se ha comenzado a promover la investigación musical en sus diversas variantes. Uno de los primeros intentos por institucionalizar la disciplina en el Conservatorio Nacional de Música de Lima fue llevado a cabo por el antropólogo Josafat Roel Pineda, quien, hacia fines de la década de 1950, formó en dicha institución un seminario de investigación musical del cual nacieron importantes publicaciones, como la del propio Roel (1959), la de Consuelo Pagaza Galdo (1961) y las de Félix Villarreal Vara (1957, 1958 y 1959). Otro intento en el mismo sentido tuvo lugar en 1975, cuando el compositor chileno Fernando García lideró un taller de investigación (1976-1978) en el que participaron estudiantes, algunos de los cuales se dedicarían de lleno a la Musicología como Rosa Elena *Chalena* Vásquez, Aurelio Tello, Pilar Zúñiga, Rubén Valenzuela y Raúl R. Romero, y que tuvo como invitada a la compositora y directora de coros Rosa Alarco. Ella se enfocó en la investigación del compositor peruano Alfonso de Silva con un trabajo que, en 1979, ganaría el Premio Musicología de Casa de las Américas, y que fue publicado en 1981 en La Habana. Dichos espacios de investigación fueron fundamentales para que, recién a inicios del siglo XXI, el Conservatorio Nacional de Música de Lima abriera la carrera de Musicología. Por otro lado, alrededor de los mismos años, la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas fue reconocida por el Estado como una institución de nivel universitario, por lo que empezó a producir tesis de investigación sobre diversos temas de música tradicional en el Perú, si bien no desde la disciplina de la Musicología, sino, más bien, desde el campo del folklore y la pedagogía.

En el año 2010 se crearon, por primera vez en el país, carreras universitarias que ofrecían grados universitarios en Música, tanto en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas como en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Si bien dichas carreras se ofrecían solo a nivel del pregrado y no incluían en su oferta académica la especialidad de Musicología, la exigencia de graduación establecida por el sistema universitario peruano mediante una tesis de licenciatura determinó que todos sus alumnos egresaran habiendo desarrollado este trabajo de investigación. La mayoría de estas tesis se basaron en diversos aspectos y manifestaciones de la música peruana, contribuyendo al incremento de los trabajos de investigación musical.

En el nivel de estudios de posgrado, en el 2017 se creó la primera Maestría en Musicología en el país en el marco de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), con el fin de promover la disciplina musicológica y formar profesionales de este nivel. En dicho programa enseñan actualmente musicólogos peruanos como Julio Mendivil, Omar Ponce, Raúl R. Romero, Aurelio Tello y Zoila Vega, entre otros, y están egresando musicólogos que ya se han dedicado a investigar aspectos claves de la

música en el Perú, aunque –debido a la enorme diversidad cultural del Perú– aún hay muchísimos temas por cubrir.

Pero este positivo avance se ha visto, desafortunadamente, ensombrecido debido a la profunda crisis en la que vive el país en los últimos años, y que se refleja en la escasez de recursos para la investigación, sobre todo para el caso de disciplinas –y la nuestra es una de ellas– que aún no han logrado consolidar un espacio seguro en el mundo académico. El propósito central de este libro es, por eso, fortalecer el área de investigación de la Musicología en el Perú, dándole mayor visibilidad y ponderación.

Por supuesto, la investigación musicológica en el Perú ha vivido un importante desarrollo, pese a no contar con estructuras institucionales para su establecimiento definitivo. Desde mediados del siglo XX, compatriotas y estudiosos foráneos se han entregado a la recopilación, sistematización y difusión de la diversidad musical de nuestro país. En muchas oportunidades, nos han dado luces sobre algunos géneros musicales nacionales, como en el caso de Roel Pineda (1959), Pagaza Galdo (1961), Santa Cruz (1977), Vásquez y Vergara (1987), Yep (1998), Romero (2001), Rozas (2007), Lloréns Amico y Chocano (2009), León (2006), Ferrier (2010), Chocano (2012) y Vega Salvatierra (2019). Otros estudiosos han investigado sobre instrumentos musicales de uso tradicional o popular, como el Instituto Nacional de Cultura (1978), Turino (1983), Valencia (1983, 1989a y 1989b), Bolaños (1988), Ferrier (2004, 2012), Mansilla (2009, 2010, 2018, 2021a), Mendivil (2002, 2013, 2018a), León (2009) y Ponce (2018a, 2018b). Un conjunto se ha dedicado a reconstruir la vida musical de épocas históricas, como Stevenson (1960), Caballero Farfán (1988), Baker (2008), Claro (1969 y 1980), Vera (2020), Gruszczynska (2014), Olsen (2002), Vega Salvatierra (2006, 2011), Bolaños (1985, 2007), Mendivil (2018b) y Tello (1998). Otro grupo –conformado por Vásquez y Vergara (1990), Vega Salvatierra (2001), Romero (2003, 2015), Salazar (2013) y Llanos (2019)– ha trabajado el legado de compositores e intérpretes destacados. Y por último, ha habido investigadores que nos han ofrecido visiones panorámicas de una cultura o un fenómeno musical específico: Caballero Farfán (1946), Tompkins (1981), Vásquez (1982), Valenzuela (1984), den Otter (1985), Romero (1994, 2007), Feldman (2006), Arce Sotelo (2006), Ferrier (2008, 2010), Ritter (2002, 2012, 2014), Brabec de Mori (2015), Turino (1993, 2008), Tucker (2013, 2019), Yep (2017), Montero-Díaz (2016, 2017 y 2019) y Mansilla (2021b). Esa producción conforma lo que en este libro denominamos el saber musicológico sobre los fenómenos musicales peruanos.

No obstante esta variopinta producción, que abarca importantes aspectos de la vida musical del país en sus tres regiones y en diversos períodos de su historia, existen aún abundantes fenómenos musicales que no han recibido la atención merecida.

Subsanar esas carencias es el segundo propósito de esta publicación. Para ello, elaboramos una lista de temas que nos parecían relevantes y que formaban una especie

de desiderata musicológica peruana. Sobre dichos temas o bien no se había publicado nada o apenas se habían publicado artículos de difusión restringida o en otros idiomas. El segundo paso fue convocar a colegas que, por cercanía temática o por interés, pudiesen dedicarse a algunos de los tópicos elegidos. Desgraciadamente, no todos los convocados aceptaron el llamado ni todas las temáticas fueron cubiertas. Creemos, sin embargo, que el libro da un importante paso hacia delante en la expansión de nuestra mirada investigativa.

Hubiese sido realmente imposible llenar todos los vacíos que existen en nuestra disciplina. Aunque habíamos previsto lo contrario, géneros populares internacionales –como la cumbia, la salsa, el jazz y el *hip hop*, entre otros que se practican y consumen masivamente en el Perú–, así como otros de carácter local –la música criolla en clubes, por ejemplo, y, sobre todo, la música de la región amazónica–, no encontraron espacio en esta publicación, de manera que la profundización de su estudio continúa siendo una deuda pendiente. También se quedan en el tintero artículos sobre destacadas personalidades de la música popular o de la erudita, como –por ejemplo– la recopiladora Rosa Mercedes Ayarza, el legendario compositor de vales Felipe Pinglo, compositores indigenistas de la talla de Theodoro Valcárcel, Mariano Béjar Pacheco, Víctor Guzmán o Víctor Echave, entre otros. Asimismo, grupos como Los Destellos, Chacalón y la Nueva Crema, y Los Shapis, que revolucionaron la música tropical peruana en las décadas de 1960 y 1980, respectivamente. O los grupos de rock nacional El Polen o Del Pueblo Del Barrio. Es decir, no pudimos abarcar una larga lista de personalidades fundamentales para entender los caminos de la música peruana durante el siglo XX y lo que va del XXI.

Hemos dividido este texto en tres secciones, que son las que le dan, a su vez, el título al libro: *identidades, liderazgos y transgresiones*. Somos conscientes de que estos tres términos no se excluyen entre sí, que las identidades –por dar un ejemplo– pueden formar liderazgos o ser transgresoras. No obstante, hemos optado por diferenciarlos en cuanto nos permitían ordenar el material recopilado. De más está decir que no vemos en estos conceptos realidades inalterables, sino que ellos, más bien, cumplen para nosotros una función heurística útil para discernir campos relacionados con fenómenos estrechamente entrelazados. Sin embargo, no estaría de más hacer algunas aclaraciones. En efecto, todos los textos de la colección podrían haberse insertado, por seguir con otro ejemplo, en el tópico de las identidades; o bien los textos de la primera sección podrían corresponder a la última y viceversa, en cuanto hablamos de artistas que sentaron nuevas formas de hacer música y de forjar identidades colectivas, pero consideramos que existen elementos distintivos entre artistas que, aunque generan espacios de innovación, fundan discursos de autenticidad –tal es el caso de las identidades tratadas en la primera sección–, y otros que hacen de la fusión y la transgresión el factor principal de su personalidad artística. Igualmente, podría argumentarse que, en toda expresión musical, se generan siempre liderazgos. Cuando hablamos de liderazgos aquí, en verdad, nos estamos refiriendo

concretamente a proyectos musicales que reclaman para sí la representación sonora de la nación; es decir, que pretenden un liderazgo de validez nacional, lo que genera siempre luchas y resistencias. Finalmente, queremos decir que todos los fenómenos musicales considerados representan, de alguna manera, transgresiones. Pero no todos se reconocen en esa caracterización y, por tanto, no hacen hincapié en su cuota innovadora ni en la conquista de nuevos espacios. Es por ese motivo que los títulos de nuestras secciones no son absolutos; es por eso, asimismo, que hablamos de identidades *en construcción*, de liderazgos *en disputa* y de transgresiones *en negociación*; es decir, de procesos dinámicos y complejos, y no de entidades perennes.

La primera sección del libro la conforman textos relacionados con la construcción de identidades en el contexto de la música popular. En su artículo, Zoila Vega Salvatierra nos ofrece un ejemplo de constitución de autenticidad para el caso del yaraví arequipeño, sobre la base de las grabaciones comerciales de dos temas considerados icónicos: *Delirio* y *La partida*. A través de este análisis, Vega Salvatierra describe un proceso de reasignación de sentidos y de recreación de estilos, hasta entonces considerados locales, que se disputan un lugar icónico en la comunidad arequipeña. En el siguiente texto, Julio Mendívil y Julia Sánchez Fuentes discuten y contextualizan la vida y obra de las primeras estrellas de la música popular andina, centrándose en tres de sus ídolos: María Alvarado Trujillo, Pastorita Huaracina; Ernesto Sánchez Fajardo, El Jilguero del Huascarán; y Víctor Alberto Gil, Picaflor de los Andes. Partiendo de datos biográficos de estos tres intérpretes, los autores revisan las premisas que hicieron posible el ingreso de la música andina al mercado discográfico y los cambios que esta inserción significó para dicha música. El tercer capítulo de esta sección está dedicado a la escuela de guitarra ayacuchana. En él, Camilo Pajuelo brinda una panorámica de las características de esta escuela y sus miembros, y se detiene, especialmente, en el más grande de sus representantes: Raúl García Zárate, el eximio solista de guitarra andina. Consecuentemente, Pajuelo pondera sus aportes al estilo ayacuchano, analizando la técnica utilizada en sus arreglos. Cierra esta sección un artículo de Julio Mendívil sobre Leonor Chávez Rojas, Flor Pucarina, en el que tematiza la forma en que se ha discutido públicamente acerca del cuerpo de la cantante. Valiéndose de un artículo periodístico con motivo de los 30 años de su muerte, Mendívil analiza la violencia simbólica ejercida sobre la artista por detractores y defensores, quienes –arbitrariamente– pretenden decidir el significado cultural de su cuerpo por considerarlo representativo de la comunidad huanca y, por ello, supeditado a una voluntad colectiva.

La segunda sección del libro se ocupa de los liderazgos en disputa por la representación sonora de la nación. Abre la sección un texto de Raúl R. Romero, en el cual somete a revisión la evaluación negativa por parte de los críticos musicales Carlos Raygada, Rodolfo Barbacci y Rodolfo Holzmann –quienes ocupaban un posición hegemónica en la escena musical limeña de la primera mitad del siglo XX– acerca de la producción compositiva

indigenista, sobre la base de presupuestos etnocéntricos. Asimismo, remarca el carácter reivindicativo de las obras indigenistas, que recurrieron a melodías pentafónicas como una forma de tomar distancia de patrones colonialistas europeos, y de su apuesta por el piano en concordancia con las características específicas de la vida musical peruana de ese tiempo. Sigue a este capítulo otro referido a la obra del famoso compositor indigenista Daniel Alomía Robles, a cargo de la musicóloga argentina Vera Wolkowicz. En este texto, Wolkowicz repasa de manera crítica las premisas desde las cuales se ha valorado la obra de Alomía Robles, ya sea de forma celebratoria o condenatoria. Sobre la base de datos biográficos centrados en sus actividades musicales, la autora reconsidera la posición que se le ha dado al compositor huanuqueño –tanto en el Perú como fuera de él–, contextualizando de este modo no solo la obra, sino también la recepción de esta en el ambiente musical latinoamericano. El tercer artículo de esta sección, de la pluma de Aurelio Tello, se concentra en la generación de compositores de los años cincuenta y en los esfuerzos hechos por esta para diferenciarse del legado de los indigenistas, a quienes dichos compositores adjudicaban –desde una perspectiva universalista– un romanticismo incaísta. Pasando revista a las biografías de sus representantes más destacados, Tello devela las influencias, los imaginarios y las estéticas de esta generación, que significó una ruptura radical con la experiencia indigenista anterior. El último artículo de la sección está a cargo de Marino Martínez Espinoza, quien analiza el contexto adverso en que se desarrolló el “indigenismo tardío” del compositor cusqueño Armando Guevara Ochoa, temporalmente contemporáneo de la generación apenas mencionada, hostil al uso de la pentafonía. Martínez Espinoza sitúa la obra de Guevara Ochoa en medio de un debate latinoamericano sobre lo local y lo universal, y remarca el deseo del cusqueño de crear una obra que fuera producto de una identidad propia que se nutriera de los elementos musicales nativos sin, por eso, dejar de hacer uso de las técnicas de composición vanguardista.

La última sección del libro se concentra en las transgresiones musicales y los contextos de negociación de identidades que estas desatan. La abre un trabajo de la etnomusicóloga alemana Katharina Döring sobre Yma Súmac, la cantante peruana de mayor fama internacional. Al igual que en el capítulo sobre las estrellas de música popular andina, Döring parte de aspectos biográficos y luego se pregunta sobre las estrategias que utilizó la diva –hacia mediados del siglo XX– para construir una imagen de exotismo incaico y, junto con su esposo, Moisés Vivanco, fusionar las músicas tradicionales peruanas con los ritmos de moda en el *mainstream* de su época. En el siguiente artículo, Rodrigo Chocano estudia los aportes de Miki González a una escena de rock nacional y su diálogo con expresiones musicales afroperuanas, poniendo especial énfasis en las interacciones del rockero con la familia de músicos tradicionales Ballumbrosio, de El Carmen, Chincha. Chocano nos muestra cómo González reinventa el imaginario sobre lo afroperuano al relacionarlo con expresiones musicales afrodiaspóricas en su disco *Akundún* (1992)

y en los videos realizados para su difusión, y cómo –en ese proceso– se negocian categorías como clase, raza y género. El tercer aporte a esta sección lleva la firma de Patricia Oliart, quien desde los Estudios Culturales, comenta las bandas de rock fusión de la última década del siglo XX. Este texto fue originalmente publicado en inglés en el 2014 (“Fusion Rock Bands and the “New Peru” on Stage”, en Pablo Vila, ed., *Music and Youth Culture in Latin America: Identity Construction Processes from New York to Buenos Aires*. Oxford University Press, pp. 174-203). Oliart se detiene especialmente en tres bandas emblemáticas: Los Mojarras, La Sarita y Uchpa. Mediante un análisis de sus letras, sus estrategias performativas y sus discursos políticos, la autora analiza la música de fusión y propone que estas bandas reescriben el sentido de peruanidad tomando como paradigma la figura del escritor peruano José María Arguedas, a quien convierten en un símbolo de inclusión cultural y social. Finalmente, Fiorella Montero-Díaz se aboca al análisis de las recientes escenas de música de carácter *queer* en el Perú. Haciendo uso de metodologías etnográficas y autoetnográficas, Montero se acerca al *artivismo* de miembros de la comunidad *queer* –Eme y Negra Valencia, por ejemplo– para describir sus esfuerzos por ganar espacios de reconocimiento y visibilizar sus luchas por la conquista de sus derechos. Igualmente, analiza la canción *Chao, chao, chao*, de Wendy Sulca, quien –desde una visión interseccional– aboga por el respeto a la comunidad *queer*. En este artículo, posicionándose ella misma dentro de la “rebelión *queer*”, Montero plantea la necesidad de ampliar el estudio de la comunidad LGBTIQ desde diversos frentes y más allá de la escena de Lima.

Aunque a primera vista todos estos textos resultan bastante disímiles, una revisión más profunda revela rápidamente claros vínculos, más allá del hecho de tratarse de prácticas musicales de un mismo país. En todos ellos, estas aparecen en su calidad de productos de la interacción social y no como expresiones artísticas autónomas. Ya sea desde una visión histórica o una etnográfica, se presentan inmersos en disquisiciones estéticas, políticas, epistemológicas o en disputas sobre identidad de género. Para decirlo en otras palabras, evidencian su papel de espacio cultural para la creación, negociación y reformulación de identidades colectivas.

Del mismo modo, todos estos artículos se mueven en ese espacio de tensión que genera la división analítica entre lo colectivo y lo individual. En el caso de los yaravíes *Delirio* y *La partida*, vemos el campo de negociación entre las estéticas particulares de determinados intérpretes y una comunidad arequipeña imaginada mediante los sonidos. Aunque centrados en biografías, igualmente, los artículos sobre las primeras estrellas del huayno popular urbano, el cuerpo de Flor Pucarina, Yma Súmac y las personas artivistas de la comunidad LGTBIQ nos refieren las interacciones entre artistas y público, o entre artistas e investigadores, y no siempre de manera armoniosa. También en el caso de la guitarra ayacuchana queda evidenciada la relación dialéctica entre los aportes personales y los estilos regionales, ya sea en el legado de personalidades de la talla de García Zárate

o Gaspar Andía, o en la continuación de una escuela por parte de músicos seguidores del estilo del primero. No es otro el caso en el bloque dedicado a las generaciones de compositores académicos. En el estudio de la obra de Daniel Alomía Robles, de los compositores indigenistas, de la Generación del 50 o de Armando Guevara Ochoa, la dimensión personal nos permite –igualmente– una mirada a las aspiraciones estéticas de ciertos tiempos y lugares en la historia del país, algo que puede aplicarse, del mismo modo, a los trabajos sobre Miki González y las bandas fusión de la década de 1990.

Finalmente, queremos recalcar que estos textos están pensados como puertas que abren futuras sendas de investigación en cada uno de los campos tratados. Siendo ellos una desiderata musicológica, todos señalan derroteros, dejan pistas por seguir, sugieren lecturas y relecturas, valorizaciones y revalorizaciones. Es decir, no llegan para poner un punto final a discusiones previas, sino, por el contrario, plantean nuevos diálogos, nuevas rupturas o consensos, nuevos provechosos debates. En ese sentido, se orientan, justamente, hacia el carácter mutable y transgresor de las temáticas recogidas en el volumen. Somos conscientes de que no cerramos todas las brechas que existen en la investigación musicológica sobre el Perú. Pero sí tenemos la seguridad –y aquí le robamos una frase a Claude Lévi-Strauss– de que estamos dejando las cosas en mejor estado del que las encontramos.

Nuestro propósito como editores es, entonces, que *Identidades, liderazgos y transgresiones en la música peruana* sirva como una plataforma de confluencia para investigadores peruanos y peruanistas y, a la vez, de convocatoria a jóvenes interesados en la investigación musical. El establecimiento de una musicología sobre las músicas que existieron y existen en el Perú no será posible sin un esfuerzo colectivo que nos permita reconocernos mutuamente como miembros de una misma comunidad, como pares de un destino conjunto que reclama unidad para forjar nuestro futuro como disciplina.

Referencias bibliográficas

Alviña, Leandro. 1929 [1908]. “La música incaica. Lo que es, y su evolución desde la época de los Incas hasta nuestros días”. *Revista Universitaria* 58 (2): 299-328.

Isabel Aretz. 1952. “Músicas pentatónicas en Sudamérica”. *Archivos Venezolanos de Folklore* 1 (2): 283-309.

Arce Sotelo, Manuel. 2006. *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Etnomusicología. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Arguedas, José María. 1977. *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Lima: Mosca Azul y Horizonte Editores.

- _____. 1985. *Indios, mestizos y señores*. Lima: Editorial Horizonte.
- _____. 2012. “La aurora de la canción popular mestiza en el Perú”. En *Obra antropológica*, 270-272. Lima: Editorial Horizonte. Comisión Centenario del Natalicio de José María Arguedas.
- Arróspide de la Flor, César. 1944. *La ópera de hace un siglo en Lima*. Lima: Editorial Lumen.
- Baker, Geoffrey. 2008. *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cusco*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Barbacci, Rodolfo. 1939. “Nacionalismo musical”. *Revista Musical Peruana* 1 (12): 89-90.
- _____. 1949. “Apuntes para un diccionario bibliográfico musical peruano”. *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional* 6: 414-510.
- Bolaños, César. 1985. “La música en el antiguo Perú”. En *La música en el Perú*, p. 3-64. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.
- _____. 1988. *Las antaras Nasca*. Lima: Programa de Arqueomusicología del Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.
- _____. 2007. *Origen de la música de los Andes. Instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la Región Andina precolonial*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Borras, Gérard. 2012. *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Instituto de Etnomusicología – Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Brabec de Mori, Bernd. 2015. *Die Lieder der Richtigen Menschen. Musikalische Kulturanthropologie der indigenen Bevölkerung im Ucayali-Tal, Westamazonien*. Innsbruck: Helbling.
- Caballero Farfán, Policarpo. 1946. *Influencia de la música incaica en el cancionero del norte argentino*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura.
- _____. 1988. *Música inkaika: sus leyes y su evolución histórica*. Cusco: Comité de Servicios Integrados Turístico Culturales Cusco.
- Carpio Muñoz, Juan Guillermo. 1976. *El yaraví arequipeño. Un estudio histórico-social y un cancionero*. Arequipa: La Colmena Editores.
- Castro, José. 1938. “Sistema pentafónico en la música indígena precolonial del Perú”. *Boletín Latinoamericano de Música* 4 (4): 835-849.
- Claro, Samuel. 1969. *Música dramática en el Cuzco durante el siglo XVII y catálogo de manuscritos de música del Seminario de San Antonio Abad (Cuzco, Perú)*. Yearbook of the Inter American Institute for Musical Research. Nueva Orleans: Tulane University, Vol. 5, pp. 1-48.
- _____. 1980. *Contribución musical del obispo Martínez Compañón en Trujillo, Perú, hacia fines del siglo XVIII*. *Revista Musical Chilena*. Santiago, ene-jun, N.º 149-150, pp. 18-33.
- D’Harcourt, Marguerite y Raoul D’Harcourt. 1920. “La musique dans la Sierra Andine de La Paz á Quito”. *Diario de la Sociedad de Americanistas de París*, p. 21-48.

_____. 1922. “La musique Indienne chez les anciens civilisés d’Amérique”. En *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Première partie. Histoire de la Musique*. Lionel de la Laurencie (Ed.), p. 3337-3371. París: Librairie Delagrave.

_____. 1925. *La musique des Incas et ses survivances*. París: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

_____. 1959. “La musique des Aymara sur les hauts plateaux boliviens”. *Journal de la Société des Americanistes* 9 (XLVIII): 5-133.

den Otter, Elisabeth. 1985. *Music and dance of Indians and Mestizos in an Andean valley of Peru*. Delft: Eburon.

Estenssoro, Juan Carlos. 1989. *Música y sociedad coloniales (Lima 1680-1830)*. Lima: Ediciones Colmillo Blanco.

Feldman, Heidi Carolyn. 2006. *Black Rhythms of Peru: Reviving African Musical Heritage in the Black Pacific*. Middletown: Wesleyan University Press.

Ferrier, Claude. 2004. *El arpa peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y Fondo Editorial de la Biblioteca Nacional del Perú.

_____. 2008. *Navidad en los Andes*. Lima: Instituto de Etnomusicología - Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____. 2010. *El huayno con arpa. Estilos globales en la música popular andina*. Lima: Instituto de Etnomusicología - Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Francés de Estudios Andinos.

_____. 2012. “El arpa en la cosmovisión andina”. *Revista Argentina de Musicología* Vol. 12-13: 125-150.

Gruszczynska Ziolkowska, Anna. 2014. *Detrás del silencio: la música en la cultura Nasca*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Holzmann, Rodolfo. 1949. “Aporte para la emancipación de la música peruana. ¿Es posible usar la escala pentatónica para la composición?”. *Revista de Estudios Musicales* 1 (1): 61-80.

_____. 1968. “De la trifonía a la heptafonía en la música tradicional peruana”. *Revista San Marcos* Vol. 8: 5-51.

_____. 1980. “4 ejemplos de música Q’ero”. *Latin American Music Review* 1(1): 75-87.

_____. 1986. *Q’ero, pueblo y música*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.

_____. 1987. *Introducción a la Etnomusicología*. Lima: s/e.

Instituto Nacional de Cultura. 1978. *Los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Jiménez Borja, Arturo. 1951. *Instrumentos musicales peruanos*. Lima: Casa de la Cultura.

León, Javier. 2006. “Mass Culture, Commodification, and the Consolidation of the Afroperuvian Festejo”. *Black Music Research Journal*, 27 (1): 213-247.

- _____. 2009. "National Patrimony and Cultural Policy: The Case of the Afroperuvian *Cajón*". En *Music and Cultural Rights*. Andrew Weintraub y Bell Yung (Eds.), 110-139. Urbana: University of Illinois Press.
- Llanos, Fernando Elías. 2019. *Félix Casaverde, guitarra negra. Identidad y relaciones de poder en la música de la costa*. Lima: Editorial de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.
- Lloréns Amico, José Antonio y Rodrigo Chocano. 2009. *Celajes, florestas y secretos*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Mansilla, Carlos. 2009. "El artefacto sonoro más antiguo del Perú: aclaración de un dato histórico". *Revista Española de Antropología Americana* 39 (1): 185-193.
- _____. 2010. "Sistemas sonoros no occidentales. El caso de las antaras Nasca. Propuesta de medición y análisis". *Arariwa* 5(10): 59-73.
- _____. 2018. "El sistema diatónico y cromático en las antaras de cerámica de la cultura Nasca. Las Trancas y Cahuachi". *Música y sonidos en el mundo andino. Flautas de Pan, zamponas, antaras, sikus y ayarachis*. Carlos Sánchez Huaranga (Ed.), p. 175-210. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- _____. 2021a. "El waqrapuku de Parinacochas, Ayacucho, patrimonio cultural de la nación". *Revista de Investigación Rodolfo Holzmann* 1 (2): 80-107.
- _____. 2021b. Patrimonio sonoro arqueológico. Su estudio y gestión en el Perú. *Revista de Arqueología Americana* Vol. 39: 11-45.
- Mendívil, Julio. 2002. "La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana". *Revista musical chilena* 56 (198): 63-78.
- _____. 2013. "¿Hermanando pueblos? Las historias del charango y los discursos nacionalistas en Bolivia y Perú". *Tempo de Ciência* 20 (39): 61-84.
- _____. 2018a. *El charango. Historias y tradiciones vivas*. Caracas y Viena: Hollitzer.
- _____. 2018b. *Cuentos fabulosos. La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Lima: Instituto de Etnomusicología - Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Francés de Estudios Peruanos.
- Montero-Díaz, Fiorella. 2016. "Singing the War. Reconfiguring White Upper-Class Identity through Fusion Music in Post-War Lima". *Ethnomusicology Forum* 25 (2): 191-209.
- _____. 2017. "YouTubing the 'Other'. Limas Upper Class and Andean imaginaries". *Music, Indigeneity, Digital Media*. Thomas Hilder, Henry Stobart y Shyr Ee Tan (Eds.), p. 74-94. Rochester: University of Rochester Press.
- _____. 2019. "White cholos?: Discourses around race, whiteness and Lima's fusion music". *Cultures of Anti-Racism in Latin America and the Caribbean*. Peter Wade, James Scorer e Ignacio Aguiló (Eds.) p. 167-190. Londres: University of London Press.

- Olsen, Dale. 2002. *Music of El Dorado: The ethnomusicology of ancient South American culture*. Gainesville: University Press of Florida.
- Pagaza Galdo, Consuelo. 1961. “El yaraví del Cuzco”. *Folklore Americano* 8-9: 75-141.
- Pinilla, Enrique. 1980. “Informe sobre la música en el Perú”, p. 361-685. *Historia del Perú*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.
- Ponce, Omar. 2008. *De charango a chillador. Confluencias musicales en la estudiantina altiplánica*. Tesis de grado en Musicología, Universidad de Chile.
- . 2018a. “Introducción a los temples y afinaciones del charango”. *El charango. Historias y tradiciones vivas*. Julio Mendívil (Ed.), p. 511-538. Caracas y Viena: Hollitzer.
- . 2018b. “El Q’ajelo: espacio de sociabilidad aymara”. *El charango. Historias y tradiciones vivas*. Julio Mendívil (Ed.), p. 569-599. Caracas y Viena: Hollitzer.
- Quezada Macchiavello, José. 1985. “La música en el Virreinato”. *La música en el Perú*, p. 65-102. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.
- Raygada, Carlos. 1936. “Panorama musical del Perú”. *Boletín Latinoamericano de Música* 2 (2): 169-213.
- . 1945. “La música en el Perú”, en *Perú en Cifras*, p. 910-922. Lima: Ediciones Internacionales.
- . 1956-57. “Guía musical del Perú”. *Fénix, Revista de la biblioteca nacional* 12: 3-77.
- . 1963. “Guía musical del Perú”. *Fénix, Revista de la biblioteca nacional* 13: 1-82.
- . 1964. “Guía musical del Perú”. *Fénix, Revista de la biblioteca nacional* 14: 3-95.
- Ritter, Jonathan. 2002. “Siren Songs: Ritual and Revolution in the Peruvian Andes”. *British Journal of Ethnomusicology* 11 (1): 9-42.
- . 2012. “Complementary Discourses of Truth and Memory. The Peruvian Truth Commission and the Canción Social Ayacuchana”. *Music, Politics and Violence*. Susan Fast y Kip Pegley (Eds.), p. 197-222. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- . 2014. “The ‘voice of the victims’. Testimonial Songs in Rural Ayacucho”. *Art from a Fractured Past*. Cynthia E. Milton (Ed.), p. 217-253. Durham y Londres: Duke University Press.
- Roel Pineda, Josafat. 1959. “El wayno del Cusco”. *Folklore Americano* 6-7: 129-245.
- Rohner, Fred. 2018. *La Guardia Vieja: El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares (1885-1930)*. Lima: Instituto de Etnomusicología - Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Romero, Raúl. 1994. “Black Music and Identity in Peru: Reconstruction and Revival of Afro-Peruvian Musical Traditions”. *Music and Black ethnicity: the Caribbean and South America*. Gerard Béhague (Ed.), p. 207-230. Miami: North-South Center Press, University of Miami.

- _____. 2001. *Debating the past. Music, memory, and identity in the Andes*. Oxford: Oxford University Press.
- _____. 2003. "Nacionalismos y anti-indigenismos: Rodolfo Holzmann y su aporte a una música peruana". *Hueso Húmero* Vol. 43: 77-95.
- _____. 2007. *Andinos y tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global*. Lima: Instituto de Etnomusicología - Pontificia Universidad Católica del Perú.
- _____. 2015. "Música y poder: aristocracia y revolución en la obra de Chabuca Granda". *Música popular y Sociedad en el Perú contemporáneo*, p. 100-129. Lima: Instituto de Etnomusicología - Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rozas, Efraín. 2007. *Fusión: Banda sonora del Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología - Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Salazar, Luis. 2003. *El misterio del cóndor. Memoria e historia de "El cóndor pasa"*. Lima: Taki Onqoy Ediciones.
- Santa Cruz, César. 1977. *El Waltz y el valse criollo*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Sas, Andrés. 1935. "Ensayo sobre la música inca". *Boletín Latino-Americana de Música* 1 (1): 71-77.
- _____. 1936. "La formación del folklore peruano". *Boletín Latino-Americana de Música* 2 (2): 97-107.
- _____. 1939. "Ensayo sobre la música nazca". *Boletín Latino Americana de Música* 8 (1): 124-138.
- _____. 1971. *La música en la catedral de Lima durante el virreinato*, tres volúmenes. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Casa de la Cultura del Perú.
- Stevenson, Robert. 1960. *The Music of Peru*. Lima: Organization of American States.
- Tello, Aurelio. 1998. *Música barroca del Perú. Siglos XVII-XVIII*. Lima: AFP Integra, Asociación Pro Música Coral.
- Tompkins, William D. 1981. *The musical traditions of the Blacks of coastal Peru*. Los Angeles: University of California.
- Tucker, Joshua. 2013. *Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars. Huayno Music, Media Work, and Ethnic Imagineries in Urban Perú*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- _____. 2019. *Making Music Indigenous: Popular Music in the Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press.
- Turino, Thomas. 1983. "The charango and the 'sirena': Music, Magic and the Power of Love". *Latin American Music Review* 4 (1): 81-119.
- _____. 1993. *Moving away from silence. Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: University of Chicago Press.

- _____. 2008. *Music in the Andes: experiencing music, expressing culture*. Nueva York: Oxford University Press.
- Valcárcel, Edgar. 1999. *Enrique Pinilla: hombre y artista*. Universidad de Lima y Fondo de Desarrollo Editorial.
- Valencia Chacón, Américo. 1983. *El siku bipolar altiplánico. Estudio, método y proyección de siku o altiplánica. Recopilación y aspectos de música del altiplano*. Lima: Artex.
- _____. 1989a. *El siku altiplánico*. La Habana: Casa de las Américas.
- _____. 1989b. *El siku o zampona*. Lima: Centro de Investigación y desarrollo de la música peruana.
- Valenzuela, Rubén 1984. *La orquesta típica del centro*. Lima: Departamento de Musicología y Conservatorio Nacional de Música.
- Varallanos, José. 1988. *El cóndor pasa: vida y obra de Daniel Alomía Robles*. Lima: Consejo Nacional de Ciencias y Tecnología (CONCYTEC).
- _____. 1989. *El harawi y el yaraví. Dos canciones populares peruanas*. Lima: Editorial Argos.
- Vásquez Rodríguez, Chalena, y Abilio Vergara Figueroa. 1988. *¡Chayraq!: Carnaval ayacuchano*. Lima: Centro de Desarrollo Agropecuario: Asociación de Publicaciones Educativas.
- _____. 1990. *Ranulfo, el hombre*. Lima: Centro de desarrollo agropecuario.
- Vásquez, Rosa Elena. 1982. *La práctica musical de la población negra en el Perú*. La Habana: Casa de las Américas.
- Vera, Alejandro. 2020. *La globalización de la música instrumental a fines del siglo XVIII: Recepción del repertorio galante y clásico en Lima (c. 1770-c. 1800)*. Latin American Music Review, Vol. 41 N° 1, pp. 59-92. Austin: Texas University.
- Vega, Carlos. 1934. “Escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos”. *Actas y trabajos científicos del XXV Congreso Internacional de Americanistas I*: 349-381.
- Vega Salvatierra, Zoila. 2001. *Texto y contexto en la obra de Roberto Carpio en la Arequipa del siglo XX*. Arequipa: Centro de Ediciones de la Universidad Nacional San Agustín.
- _____. 2006. *Vida musical cotidiana en Arequipa durante el oncenio de Leguía (1919-1930)*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.
- _____. 2011. *Música en la Catedral de Arequipa 1609-1881*. Arequipa: Universidad Católica San Pablo.
- Villalba Muñoz, Alberto. 1910. “Estudio sobre un importante descubrimiento musical”. *Conferencia literario-musical*, p. 19-42. Lima: Editorial Rosay.
- Villarreal, Félix. 1957. *El wayno de Jesús*. Lima: Ministerio de Educación.
- _____. 1958. “Las afinaciones de la guitarra Huánuco-Perú”. *Revista Musical Chilena* 12 (62): 33-36.

Introducción

_____. 1959. “El carnaval y la marcación de ganado en Jesús”. *Folklore Americano* 6-7: 84-128.

Yep, Virginia. 1998. *El Valse Peruano. Análisis musicológico de una de las expresiones más representativas de la música criolla del Perú*. Lima: Juan Brito Editor.

_____. 2017. *Sin banda no hay fiesta. Música del Bajo Piura*. Lima: Universidad de Lima. Fondo Editorial.

PARTE I:
IDENTIDADES
(EN CONSTRUCCIÓN)

Modelos normativos en versiones discográficas del yaraví surperuano en el siglo XX: los casos de los yaravíes *Delirio* y *La partida*

Zoila Vega Salvatierra

Introducción

La aparición de la tecnología de grabación transformó radicalmente la manera de escuchar, pensar y transmitir música. Jonathan Sterne ha reflexionado ampliamente sobre cómo el sonido –concepto por lo general identificado por su naturaleza efímera– se convierte en un objeto, a la vez que en un campo del pensamiento y una práctica, cuando aparecen los formatos de grabación y de transmisión sonora, a finales del siglo XIX, y se diversifican sus usos y aplicaciones a comienzos de la centuria siguiente. Sterne hace hincapié en la manera cómo, a través de las tecnologías sonoras, este objeto puede ser contemplado, reconstruido, manipulado, fragmentado, industrializado, vendido y comprado (Sterne 2003:1-7). A esto añadiré que el sonido grabado –en cualquiera de sus formatos– se establece en una espacialidad que antes solo ocupaba su representación gráfica, es decir, la partitura. Este último objeto, por su naturaleza visual, no podía considerarse más que una referencia inexacta de lo sonoro, pero a falta de un formato más cercano, llegó a constituirse, en algunas prácticas musicales, en equivalente al sonido mismo. Más adelante retomaré la idea de la representación escrita del sonido y sus relaciones con esta novedosa posibilidad: el sonido aprehendido en un formato espacial.

Este formato tridimensional, que trascendía la existencia temporal –una característica fundamental del sonido hasta ese momento–, se diversificó en multitud de formatos –rodillos de cera, discos de pizarra, discos de vinilo y cintas magnetofónicas, etcétera– hasta llegar a la dimensión digital y a los soportes de almacenamiento óptico, que han vuelto a redefinir la espacialidad del sonido grabado. Esta ya no suele traducirse en un objeto palpable que ocupa un lugar en el espacio físico, sino en el espacio virtual de un ordenador personal o de la red. Dos son las características que comparten los formatos físicos y virtuales de transmisión del sonido: su repetibilidad y su trascendencia en el tiempo mientras se disponga de los medios necesarios para reproducir sus contenidos. No me voy a referir a las cualidades de los soportes –analógicos o digitales, formatos

comprimidos o no comprimidos– sino a esa permanencia que las versiones grabadas lograron, a la interacción que, en algunos casos, tuvieron con los formatos escritos, y al impacto que pudieron ejercer al entrar en contacto con identidades locales en determinados mercados.

Durante los últimos 100 años, la llegada de las tecnologías de la grabación ha cambiado radicalmente la forma en que se construyen las nociones de pertenencia, autenticidad y localía de géneros consideradas tradicionales, ya que ha fomentado el diálogo entre diversos soportes con el público oyente, y en el proceso ha transformado de manera notable los hábitos de escucha y las formas en que las comunidades construyen sus identidades colectivas en relación con ellos. Sin embargo, los oyentes no se convierten en sujetos pasivos que simplemente reciben lo que escuchan, sin capacidad de respuesta. Las mismas canciones grabadas se construyen de cierta manera, responden a determinadas expectativas, imponen cambios estilísticos, pero también capitalizan estas circunstancias, y su éxito o fracaso dependerá de su facultad de sintonizar con el consumidor, que muchas veces no es inmediata, y que también puede construirse o transformarse con el correr del tiempo.

Alan Moore, en *Song means*, ha planteado una explicación que podría servir muy bien para explicar el porqué una canción permanece en la preferencia colectiva y reforzar –o construir– relaciones identitarias. “La canción popular atraerá público solo en la medida que pueda resonar con potenciales oyentes si es que puede significar algo para ellos”. Se pregunta, por supuesto, “qué significados tiene una canción y cómo se crean estos significados” (Moore 2012: 1-3). El yaraví como canción triste ha permanecido en los países andinos durante más de dos centurias y ha conocido, en la era de la tecnología de la grabación, un renacimiento y una renovación que han potencializado su divulgación. Figura entre los primeros géneros peruanos grabados por sellos como Columbia, Víctor, Brunswick y otros desde la segunda década del siglo XX hasta que la naciente industria discográfica nacional continuó con su divulgación de manera continua inclusive a finales de este periodo.¹ La razón por la que el yaraví tuvo una gran aceptación en el mercado fonográfico peruano fue precisamente por su capacidad de resonar entre sus oyentes de varias ciudades a comienzos del siglo XX. Esta capacidad de empatizar con el público dio origen a una amplia divulgación del género debida a grupos musicales –vocales e instrumentales– procedentes de todo el país, e incluso cantantes extranjeros y orquestas foráneas asumieron estos repertorios al adaptar versiones ya existentes o crear adaptaciones propias.² La gran proporción de sencillos y LP destinados al yaraví

1 Para más información sobre los géneros grabados en discos de 78 rpm durante la segunda década del siglo XX, puede consultarse el libro de Borrás (2012: 60-64).

2 Si bien los dúos masculinos con acompañamiento de guitarra fueron los más abundantes, también se grabaron dúos de quenás y flautas dobles. Ver grabación Brunswick, disponible en

por cultores de distintas procedencias da una evidencia directa de la demanda que alcanzaron estas canciones, tanto las que tenían letras “históricas” –poesía proveniente del clasicismo y el romanticismo español y latinoamericano, que había dado lugar a un repertorio canónico en lo literario– como las que eran creaciones nuevas.³

La continua adaptación del repertorio demuestra una gran flexibilidad al momento de satisfacer las demandas y gustos del público. Fred Rohner menciona un total de 64 yaravíes o tristes grabados por Eduardo Montes y Rivas y César Augusto Manrique la Torre (dúo Montes y Manrique) en el año 1911 (Rohner 2007: 337).

La novedad de la música grabada hizo que pronto otros sellos discográficos se interesaran en entrar al mercado peruano y diversificaran su catálogo, para lo cual enviaron equipos de grabación a ciudades del interior para recoger material de culturas locales que pudiera ser grabado y, por tanto, generara un nuevo ciclo de oferta y demanda. En estas ciudades, poseedoras de estilos y repertorios bien diferenciados, se podría generar una demanda que justificara nuevas inversiones en la producción de más títulos de cada compañía disquera. En el caso de la ciudad de Arequipa, este fenómeno se produjo desde épocas muy tempranas. Luis Pareja, en su estudio de discografía arequipeña, ha recopilado listas de grabaciones bastante proliferas en fechas tan tempranas como la segunda década del siglo XX⁴ (Pareja 2013: 21-22). En estas recopilaciones discográficas salta a la vista que es el yaraví –como canción emblemática de la ciudad– el género que llamó la atención y al que se le dedicaron más productos de esta índole en los años sucesivos; transitó, así, de una interpretación localista y aficionada a una más profesional e incluso hegemónica. El yaraví se escucha en todo el territorio peruano y se comparten repertorios y ocasiones de práctica entre distintas zonas geográficas tanto del Perú como de Bolivia, y el norte de Chile y Argentina. Específicamente en el caso de Arequipa, se lo considera el género regional más conspicuo y se han construido a su alrededor una serie de discursos, actitudes e incluso corporalidades que hacen de su interpretación un conjunto complejo de códigos y significados que aún se retroalimentan y están en constante circulación y cambio.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZlJCl3N1jA&list=PLZVQsV79zwDJC3iX565hXU6eGbL-PtuEZ&index=8&t=50s>. Consultado el 8 de agosto del 2021 (Vásquez 2013). En otros casos, las orquestas de las compañías de grabación presentaban sus propios arreglos o se afiliaban con determinadas versiones que luego se volvieron determinantes.

3 Para profundizar en estudios sobre este género puede leerse, en cuanto a sociología y teorías de su procedencia, a Juan Carpio (Carpio Muñoz 1976). Para estudios literarios de poesía popular referidos al yaraví, puede consultarse el estudio de Gonzalo Espino Relucé (Espino 2009). Para estudios musicológicos, el trabajo de Consuelo Pagaza Galdo sobre el yaraví cusqueño (Pagaza 1960) y el de Zoila Vega sobre fuentes históricas del yaraví surperuano (Vega 2019).

4 Agradezco la gran ayuda que me ha brindado Luis Pareja para la realización de este artículo, con su erudición acerca de la discografía regional y los datos, ejemplos y fotografías provenientes de su nutrida colección discográfica.

Las grabaciones ponen en evidencia la variedad de formas de interpretación del yaraví: cantado o instrumental; con uso de guitarras, bandurrias, piano o quenas, o con acompañamiento de orquesta radiofónica. Si la canción era conocida, o simplemente se contaba con los contactos necesarios, podía quedar impresa y venderse al público interesado. Dúos locales como Velarde y Molina, y Salas y Marroquín, entre otros, grabaron gran cantidad de canciones del repertorio más conocido, aunque también dieron énfasis a sus propias composiciones. Esto contribuyó a la renovación del género tanto como otorgó una nueva oportunidad a canciones más antiguas o menos conocidas.

Desde los discos grabados durante la segunda década del siglo XX hasta versiones más recientes –en formato para plataformas como YouTube, Spotify o SoundCloud–, la aparente diversidad de estilos inicia un movimiento de cuello de botella conforme avanza el siglo, ya que se tiende a la uniformación y se imponen versiones grabadas producidas durante la segunda mitad del siglo XX. Estas versiones, remasterizadas y digitalizadas, se han convertido en canónicas debido a la difusión reiterada, al renombre obtenido por determinados intérpretes o a la autoridad concedida a ciertos estilos, sin que esto signifique que estas tres circunstancias específicas no puedan ser sustituidas por otras similares. Asimismo, estas versiones sirven de punto partida para la producción de fuentes escritas, o se interpretan, adaptan o arreglan para versiones “académicas” de canciones pertenecientes a la tradición vernácula.

En este artículo, presento dos casos para describir este proceso de reasignación de sentidos y recreación de estilos considerados locales a través de dos canciones cuyas versiones son muy variadas en el territorio peruano, pero que cuentan con una tradición de entonación y recepción con características particulares en la región sur – más específicamente en la ciudad de Arequipa–, y que han conocido varias versiones de diferentes procedencias y se encuentran entre las canciones más reproducidas y escuchadas en la ciudad en el presente.

El modelo y la autenticidad normativos

Antes de describir las canciones que se analizan en este trabajo, resulta indispensable definir algunos de los marcos conceptuales que emplearé. Nicolás Camacho (2019) ha definido una serie de términos que, si bien él utiliza para describir las relaciones entre “obra” e interpretación en el campo de la música académica escrita, son pertinentes para este estudio de música de transmisión oral que llegó a la grabación a principios del siglo XX. En su artículo “La autenticidad de la música”, Camacho explora la noción de “autenticidad” empleada en la interpretación de obras musicales. ¿Qué condiciones deben cumplirse para que las diferentes ejecuciones se vinculen con la obra a la que dicen referirse? Y ¿cuáles son las categorías que se construyen en

estas condiciones? Camacho elabora un modelo relacional con ayuda de una serie de conceptos. Establece que la conexión entre una obra musical –representada por la partitura– y las ejecuciones/reproducciones de esta⁵ se producen en el marco de un modelo normativo que regula las características que las segundas deben poseer para poder tener una relación de autenticidad con la primera. Este modelo normativo puede presentar dos aspectos: uno *realizativo*, que “recoge una serie de instrucciones que alguien debe seguir para obtener un resultado apropiado”, y otro *restrictivo*, que “establece una referencia que sirve para contrastar los distintos resultados obtenidos y comprobar si estos de adecuan o no a dicha referencia” (Camacho 2019: 45). Camacho reconoce, en su artículo, que la grabación es un modelo normativo correctivo que suele ser empleado precisamente para otorgar validez a otras grabaciones o ejecuciones de una obra que se le asemejan.

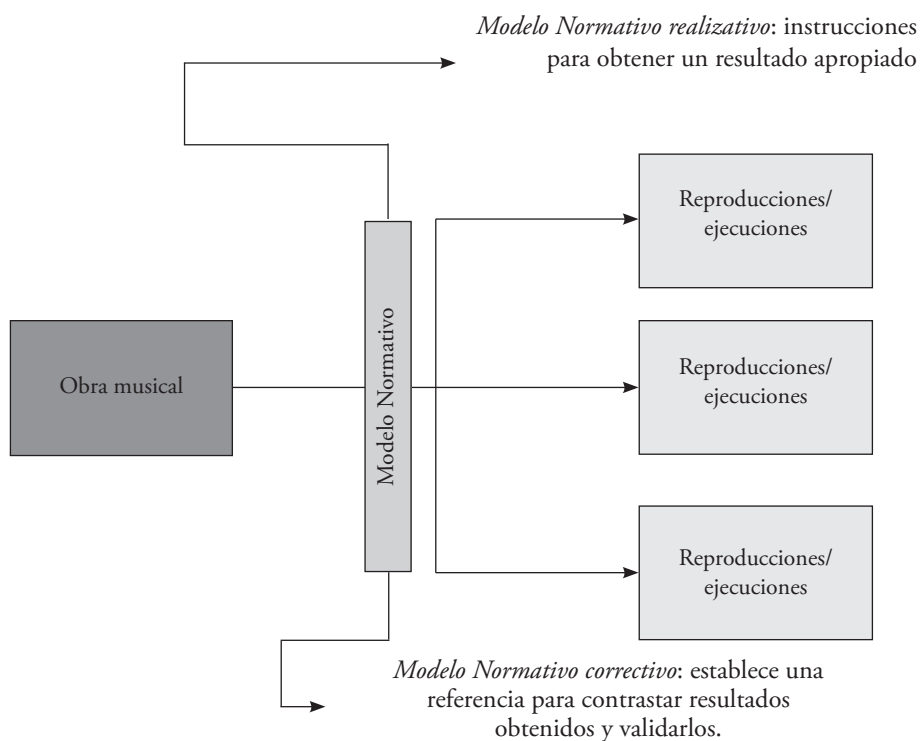


Figura 1: Tipos de modelo normativo que impone la obra musical a las reproducciones/ejecuciones, basado en Nicolás Camacho (2019). Elaboración propia.

5 Camacho distingue entre *ejecución* y *reproducción* al definir el primer término como propiedad de las obras de la música escrita que debía ser recreada a través de interpretaciones en vivo, mientras que la *reproducción* es un fenómeno que aparece con la música grabada, y que también ha afectado a la música de tradición escrita al establecer una ejecución determinada como referente que puede ser repetido una y otra vez gracias a la tecnología fonográfica (Camacho 2019: 52).

Este modelo normativo puede ser alterado, enriquecido o transformado por lo que él llama “ejecuciones normativamente auténticas”. En este punto, la *autenticidad normativa* se define como “rasgo de aquellas ejecuciones y reproducciones en forma de una obra que, aun cumpliendo con la mayor parte de las prescripciones de su modelo normativo presentan nuevas propiedades sonoras valoradas positivamente por el público y que son incluidas en dicho modelo” (Camacho 2019: 52). Estas nuevas propiedades sonoras se asimilan y transforman el modelo normativo, a la vez que lo enriquecen. En su perspectiva restrictiva, un modelo puede tornarse limitante, pero es precisamente la incorporación de los rasgos auténticos normativos lo que establece cierta flexibilidad en él.

Ahora bien, en músicas populares urbanas no existe el concepto de “obra escrita” como punto de partida normativo realizativo para un análisis textual; las versiones grabadas se han convertido en equivalentes de estos paradigmas textuales a los que se refiere Camacho, y llegan a ser consideradas modelos normativos restrictivos, con los cuales se comparan y aún se corrigen diversas ejecuciones o reproducciones de canciones. Es a estos “neotextos” a los que recurren las colectividades en busca de referentes para citar ejemplos de autenticidad ligados a las identidades locales.

En ciertas ocasiones, la autenticidad normativa se construye generacionalmente y el reflejo de este proceso puede estudiarse en las versiones grabadas por la introducción de rasgos distintivos que son inmediatamente incorporados a la tradición e incluso asumidos como normativos. Los registros grabados imponen, de esta manera, nuevos paradigmas de interpretación considerados tradicionales aun cuando sean producto de otras corrientes identitarias, prácticas personales o estilos foráneos. En otros casos, los modelos normativos pasan de ser realizativos a correctivos, al erigirse como modelos formadores de tradición y regir aspectos estilísticos e interpretativos de una forma mucho más intensa.

Estas dos categorías –la incorporación de rasgos acumulativos para construir versiones consideradas auténticas y la conformación de un modelo normativo que se transforma en paradigmático–, se aplican al estudio de dos yaravíes que se escuchan en diferentes versiones a nivel nacional, pero que asumen consideraciones de tipo identitario en la ciudad de Arequipa al integrar un repertorio al que se le asignan por igual orígenes legendarios, interpretaciones reiterativas y amplia difusión entre el público. Intento demostrar que incorporaciones de variantes han construido, en un caso, versiones divergentes, pero aceptadas como “auténticas”; y en el otro, un modelo normativo prescriptivo no únicamente caracterizado por rasgos sonoros, sino por condiciones contextuales particulares. Para el primer caso, propongo el estudio del yaraví *Las quejas*, más conocido en el sur peruano como *Delirio*; y para el segundo, *Despedida*, que en Arequipa se conoce como *La partida*.

El yaraví Delirio

El texto de este yaraví fue atribuido a Mariano Melgar (1790-1815) durante casi todo el siglo XIX. Está documentada su presencia en varios cancioneros del sur del Perú de finales del siglo XIX y principios del XX –como *El cancionero de Lima N.º 8*, de 1897 (Anónimo 1897: 7)– y en todos ellos figura Melgar como autor. Si bien ediciones modernas de la obra melgariana ponen en duda su autoría,⁶ esto no ha afectado la popularidad de la canción ni la creencia colectiva que le asigna dicha autoría al poeta mártir.

Este yaraví registra un gran número de versiones escritas que muestran algunas coincidencias. A principios del siglo XX, Daniel Alomía Robles lo registró con el subtítulo que alude a su primer verso, *Aún la nieve se deshace*, y consignó la integridad del poema, aunque en un orden distinto de como aparece en las antologías más conocidas.

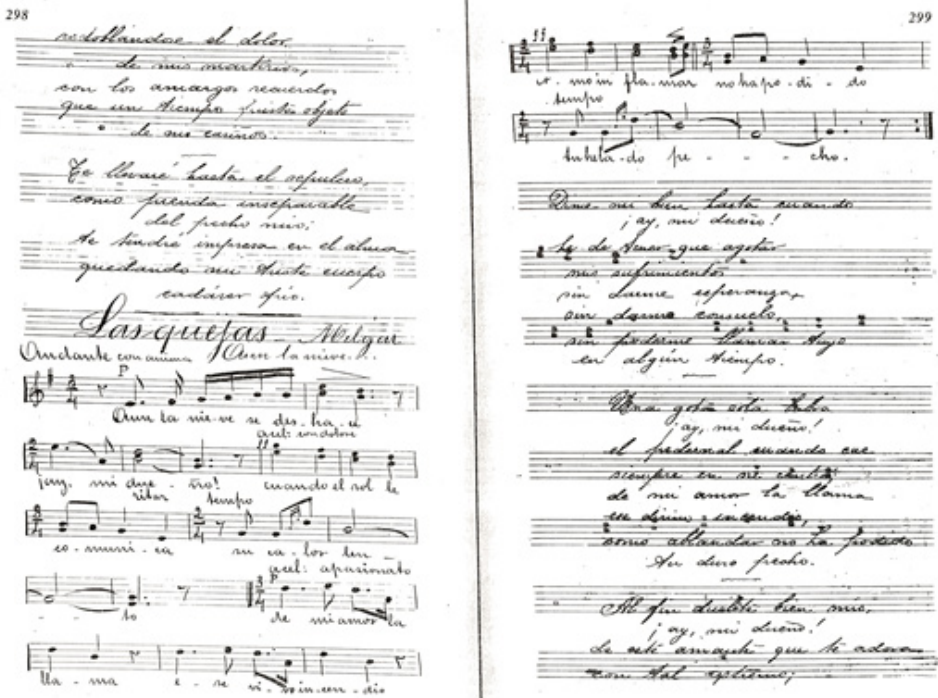


Figura 2. Recopilación de Las quejas por Daniel A. Robles (Robles 1990: 298-299)

6 La edición de *Poesías completas* de Mariano Melgar publicada por la Academia Peruana de la Lengua en 1971 pone en duda la autoría basándose en determinados vocablos y giros poéticos (Melgar 1971).

Aún la nieve se deshace
¡Ay! mi dueño
Cuando el sol le comunica
Su calor lento
De mi amor la llama
Ese vivo incendio
¿Cómo inflamar no ha podido
Tu helado pecho?

Dime mi bien hasta cuándo
¡ay! mi dueño,
He de tener que agotar
Mi sufrimiento
Sin darme esperanza
Sin darme consuelo
Sin poderme llamar tuyo
En ningún tiempo

Una gota sola labra
¡Ay! mi dueño
el pedernal cuando cae
Siempre en su centro
De mi amor la llama
Ese vivo incendio
¿Cómo ablandar no ha podido
Tu helado pecho?

Al fin duele, bien mío,
¡ay, mi dueño!
De este amante que te adora
Con tal extremo

Yo nunca te he sido infiel
¡Ay! mi dueño
Y no hallarás quien te quiera
Con tal extremo
Siempre te ha querido
Nunca tuve dueño
Y recibí por fineza
Tu menosprecio

En la década de 1910, los esposos Raoul y Marguerite D’Harcourt recogieron otra versión del yaraví, cantada por Luis Duncker Lavalle en Arequipa, a la que califican de “un bello ejemplo de yaraví, únicamente mestizo en la forma y en el ritmo” (D’Harcourt 1990: 171). Los D’Harcourt hacen referencia a que Robles atribuía la canción a Melgar no solo en letra, sino también en melodía, lo que era difícil de probar, e identificaban en este yaraví –que titulan *Delirio*– “la supervivencia intacta de la gama pentatónica (no estudiada) con sus cadencias indias, junto a una forma y a ritmos más civilizados” (D’Harcourt 1990: 172). Clasificaron la escala del yaraví en pentafónico modo B (D’Harcourt 1990: 320), que puede verse transcrita en el ejemplo número 1.

Ejemplo 1. Escala pentatónica modo B, según D’Harcourt (p 132)

<p>Modo B, menor (2.^a escala pentatónica)</p>	
--	--

Su informante, el compositor arequipeño Luis Duncker Lavalle, realizó un arreglo para canto y piano que publicó en Lima la editorial Exposición Musical, probablemente a inicios de la década de 1920, que tituló con el primer verso *Aún la nieve se deshace* (Duncker s/f). Esta versión es muy similar en notación y giros melódicos a la que consignan los investigadores franceses; solo difiere en que la versión de Duncker es un tono más agudo (re menor). El arreglo hecho para piano estaba pensado para el uso de pianistas aficionados en las tertulias de la época.

En 1940, Ballón Farfán lo incluyó en su libro *Cantares arequipeños* con el título de *Delirio*⁷ (Ballón 1940). En este cancionero reunía una serie de canciones tradicionales que había arreglado para voces con acompañamiento de piano desde hacía varios años y con diversos propósitos, como se describe más adelante. Ballón Farfán era un asiduo cantante de yaravíes que ejecutaba con acompañamiento de guitarra y es muy posible que hubiera incluido en la parte de piano giros característicos de su propio quehacer. La versión de Ballón guarda algunas semejanzas con la de Duncker, especialmente en los primeros versos y en la notación rítmica. ¿Son ambas ediciones referentes de cómo se cantaba en la región sur? Posiblemente sí. Su objetivo fue eminentemente práctico, no investigativo –pese al propósito declarado de Ballón de “recuperar” canciones que estaban perdiéndose en los pueblos de la periferia urbana de Arequipa cuando la ciudad cumplió

7 En los cancioneros del sur prima este título y la primera estrofa que se canta es “Dime mi bien hasta cuándo”. En cambio, en la versión Robles y versiones vocales y corales que remiten a Lima se usa el título *Las quejas* y se emplea la estrofa “Aún la nieve se deshace” o “Ya la nieve se deshace”.

cuatro siglos de fundada⁸–, y parecen inscribirse en un movimiento de revalorización de la música tradicional mediante la escritura.

En 1961, Consuelo Pagaza (Pagaza 1960: 110) recopila la línea melódica que se cantaba en el Cusco a comienzos del siglo XX. Su versión es muy semejante a la de Ballón Farfán, pero curiosamente se muestra mucho menos pentafónica que en las recopilaciones anteriores porque incluye notas de paso. Un año antes, en 1960, Rosa Alarco incluyó un arreglo de este yaraví para tres voces iguales en sus *Canciones y cánones sobre temas peruanos*, con el simple título de *Las quejas* (Alarco 1960: 1) y, 10 años después, publicó otro arreglo, para cuatro voces mixtas, en su libro *Canciones sobre temas peruanos*, con el mismo título (Alarco 1971: 27-30), como parte del movimiento coral que buscaba ampliar su repertorio con canciones provenientes de la tradición oral. Ambos cancioneros están estrechamente vinculados al trabajo de la autora con el coro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Las versiones de Alarco difieren en forma sutil una de otra. Especialmente es la melodía la que más transformaciones sufrió, ya que, en la primera versión, se escuchan más las características pentafónicas y demuestra un cierto parecido con las versiones de Robles y D'Harcourt, mientras que, en la segunda, incluye más adornos y notas de paso que cambian la sonoridad pentafónica por una más cercana a la escala menor occidental.

Pero, además, el yaraví *Delirio* también cuenta con una larga historia de versiones grabadas. En el cuadro 1 se resumen aquellas que se han revisado para este trabajo.

Intérpretes	Sellos de grabación y años
Dúo Montes y Manrique	Columbia, 1911
Dúo Rodríguez y Salas	Víctor, 1917
Dúo vocal Alcides Briceño y Francisco Aguirre del Pino. Arreglo de D. A. Robles	Víctor, 1920
Dúo de Margarita Cueto y Carlos Mejía. Arreglo de Benigno Ballón Farfán	Víctor, 1929

8 Lo que más resalta de ambas escrituras es que ambos arreglistas apenas optan por repetir la melodía en el piano, lo que le da al acompañamiento de la voz una sensación muy estática. Esto se relaciona con una concepción dominante en la música para piano de la época, tanto solística como de acompañamiento: el piano no podía permanecer en silencio. Al ser el yaraví una canción de enorme libertad interpretativa, que en ocasiones exige a la voz (o voces) cantar a capella, el piano no podía simplemente desaparecer, por lo que imita el movimiento de la voz sin mayor novedad antes que no intervenir en absoluto.

Intérpretes	Sellos de grabación y años
Trío Yanahuara	El Virrey, ¿1968?
Manuel Cuadros y Margarita Ludeña con Edgar Valcárcel	El Virrey, 1982
Cuarteto de los hermanos Delgado	Colofón Records, 2000

Cuadro 1. Versiones grabadas del yaraví *Las quejas* o *Delirio*

Un dato interesante es que las escrituras de Daniel A. Robles y las de Ballón Farfán sirvieron como referentes para algunas de las grabaciones comerciales que figuran en el cuadro 1. La versión del dúo vocal Alcides Briceño y Francisco Aguirre del Pino, de 1920, se basó en la transcripción de Robles –aunque con algunas modificaciones– con la orquestación y arreglos del propio recopilador. La grabación de Margarita Cueto y Carlos Mejía –de 1929– tomaba, por el contrario, una versión orquestal de Benigno Ballón Farfán, que luego se publicó en reducción para piano en el cancionero de 1940. Ballón había trabajado estos arreglos con anterioridad y tenía una amplia reputación como director de orquestas de espectáculos en la ciudad (Rodríguez 1923: 26).

Varias de estas grabaciones mantienen entre sí notables “parentescos” y, a su vez, ofrecen particularidades interpretativas que se van incorporando a un modelo normativo prescriptivo. La primera grabación conocida es la del dúo conformado por Montes y Manrique para el sello Columbia en 1911, titulada *Las quejas*, y es muy parecida a la transcripción de Daniel Alomía, a excepción de la línea melódica del primer verso, que sustituye un perfil melódico ascendente sobre tónica por uno ondulante sobre el tercer grado de la escala, como puede verse en el ejemplo 2. Este perfil ondulante se convierte en la primera variante que es integrada a la canción de manera permanente y que todas las versiones, incluso la orquestada por Robles y grabada en 1920, incorporaron durante el resto del siglo.

Ejemplo 2. Comparación de las versiones (escrita) de Robles y (grabada) de Montes y Manrique para el primer verso de *Las quejas*

versión de D.A. Robles (primer verso)

Aún la nie - ve se des - ha - ce

versión de Montes y Manrique (primer verso)

Aún la nie - ve se des - ha - ce

En 1917, el dúo arequipeño integrado por Rodríguez y Salas grabó su versión para el sello Víctor, que difiere notablemente de la de Robles. En esta se percibe mayor cantidad de notas de paso y menos saltos, lo que vuelve “menos pentafónica” la canción. En el uso de notas de paso se asemeja por momentos a la versión de Pagaza Galdo, publicada en 1961. En 1929 apareció el disco de Margarita Cueto y Carlos Mejía, con el arreglo de Benigno Ballón, para la marca Víctor. Es la primera vez que se incorpora una nota aguda en la segunda parte de la melodía, la cual, con algunas variantes, aparece en futuras versiones.

Ejemplo 3. Nota aguda de la segunda parte de las versiones asociadas a Ballón



En la década de 1960, el Trío Yanahuara –conformado por Daniel Cerpa y Pedro Pablo Llosa, con el acompañamiento en charango de Ángel Muñoz Alpaca– la grabó con el título de *Delirio*. La línea melódica de la versión del Trío Yanahuara mantiene una notable cercanía con la versión de Salas y Rodríguez de 1917. También prefiere usar las notas de paso, muchos melismas y, en general, es la versión más adornada. Rápidamente la grabación obtuvo una gran popularidad y se convirtió en una de las más escuchadas. Investigadores como Juan Guillermo Carpio le conferían categoría de “referencial”.⁹

Para 1982, la compañía disquera El Virrey, por encargo de la compañía de Impresiones Cuzzi, produjo un LP de circulación no comercial con repertorio arequipeño que apelaba a una reinterpretación moderna de la música local. En el caso del yaraví *Delirio*, cantaron a dúo Manuel Cuadros y Margarita Ludeña, figuras representativas de la escena lírica peruana, con el acompañamiento al piano del compositor Edgar Valcárcel; para esta interpretación utilizaron la versión publicada en 1940 por Benigno Ballón. Al tratarse de músicos académicos, construyeron su versión sobre la normativa dictada por la partitura, lo que la relaciona con la versión interpretada por Margarita Cueto y Carlos Mejía 50 años antes.

Finalmente, en el año 2000, la versión que los Hermanos Delgado –Isaac, Hermenegildo, Jorge y Juan de Dios– grabaron para Colofón Records supone una especie de resumen de las versiones anteriores, que está a medio camino entre la de Ballón –de la que usan algunos adornos y líneas melódicas– y la de Daniel Robles. Usan más notas de paso y recuerdan algunas ornamentaciones de la versión del Trío Yanahuara.

⁹ Entrevista concedida por Juan Guillermo Carpio a la autora en septiembre del 2018.

A continuación, se ofrece una representación esquemática de cómo estas versiones fueron incorporando variantes que han contribuido a construir un modelo normativo realizativo de este yaraví.

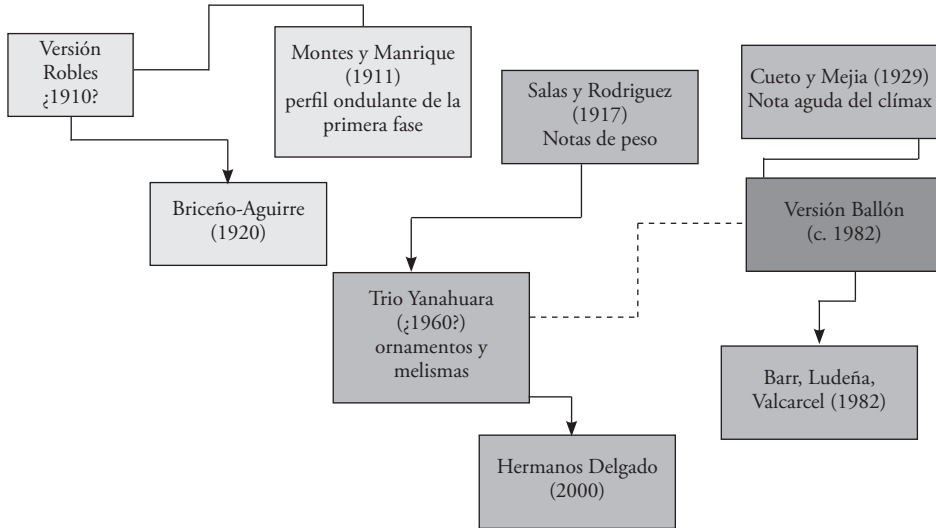


Figura 3. Relaciones entre versiones grabadas y escritas junto con las incorporaciones de cada versión

El yaraví *La despedida* o *La partida*

El yaraví conocido como *La partida* o *La despedida* es una canción que se cantaba ya a principios del siglo XX, cuando Daniel Alomía Robles la recopiló con el título de *El destino* (Robles 1990: 283). Robles la clasifica como “despedida”, un género cuyas melodías “tienen el mismo ritmo de las cachuas, pero en tiempo muy lento, es conocida en toda la república” (Robles 1990: 283).¹⁰

Aunque Robles no reconoce esta canción como yaraví ni le atribuye autor, en ciudades de la región sur del Perú –como Arequipa y Moquegua– la autoría es concedida al médico Mariano Lino Urquieta (Moquegua 1865-Arequipa 1920), líder del partido liberal que, enfrentado a la aristocracia local moqueguana, debió reubicarse en Arequipa. Instalado en esta ciudad, jugó un papel de gran importancia en la Universidad Nacional

¹⁰ Robles no consigna la fecha exacta ni el lugar donde realizó la recolección. Además, al mencionar que las “despedidas” tienen el mismo “ritmo que las cachuas”, pero son mucho más lentas, cae en una notoria contradicción. Los *cashuas* son danzas de compás relativamente veloz y las despedidas parecen ser canciones lentas, en la misma línea que los yaravíes, por lo que no comparten ni los patrones rítmicos ni el pulso. Es posible, sí, que compartan escalas, así como líneas y giros melódicos semejantes.

de San Agustín y la reforma universitaria de la época, favoreciendo la autonomía de la casa superior de estudios y ubicándose en la oposición al partido aristocrático, que dominaba las principales instituciones del Estado. La creación de la canción, según la leyenda, habría ocurrido debido a que fue exiliado durante las disputas políticas que mantenía con sus opositores en 1904.¹¹ La canción, pues, constituye su despedida del terruño, tanto del natal como del adoptivo.

283

Despedidas Estas melodías
tienen el mismo ritmo de las cachacas
pero en tiempo muy lento; es conocido ca-
si en toda la República.
"El Destino"

Adagio

Ya me voy a otra tie - rra le -
 ja - na Ya me voy a otra tie - rra le
 ja - na, a un país donde na - die me es -
 - pe - ra don - de na - die sienta que yo
 me - ra, don - de na - die por mí lle - ra -
 ra

El destino
Ya me voy a otra tierra lejana,
a un país donde nadie me espera
donde nadie sienta que yo muera
donde nadie por mí llorara.

Figura 4. Transcripción de *El destino*, D. A. Robles c. 1910. (Robles 1990: 283)

Sin embargo, José Félix García Alva, en 2013,¹² ha demostrado que el texto de la canción aparece, entre otras fuentes, en un libro mexicano de poesías publicado

11 Juan Carpio hace una mención de este incidente en su libro de 1976 *El yaraví arequipeño*, pero en el *Pendón arequipeño* ya no considera a Urquieta como el autor del poema (Carpio Muñoz 2014).

12 Consultado en <https://nemovalse.wordpress.com/2013/08/06/textos-basales-del-yaravi-la-despedida-yame-voy-a-tierras-lejanas/> (García 2013).

aproximadamente en 1860, cinco años antes del nacimiento de Urquieta, y que, a su vez, pudo tomar sus contenidos de ejemplos de la poesía española norteafricana –territorios que, por entonces, pertenecían a la corona española–. Es muy posible que este poema, con ligeras modificaciones en su texto y en el orden de las estrofas, haya sido musicalizado en territorio peruano en los años finales del siglo XIX, precisamente la época en que Robles lo recopiló, ya que tampoco hay evidencia de que Urquieta estuviera implicado en la creación de la música. Tal práctica no es extraña, pues se sabe de otros ejemplos de canciones de poetas mexicanos que fueron musicalizadas en los Andes.

El texto del poema es el siguiente:¹³

Ya me voy a una tierra lejana,
a un país donde nadie me espera,
donde nadie sepa que yo muera,
donde nadie por mí llorara.

Ay que lejos me lleva el destino,
como una hoja que el viento arrebatara,
ay de mí, tú no sabes ingrata
lo que sufre este fiel corazón.

Estos ojos llorar no sabían
y el llorar les parecía locura,
hoy que lloran su triste amargura
de una sola y ardiente pasión.

Bajaré silencioso a mi tumba,
a embargar mi perdido sosiego,
de rodillas mi bien te lo ruego,
que a lo menos te acuerdes de mí.

Ya no encuentro consuelo en el mundo,
quién podrá remediar mis dolores,
qué me importan riquezas ni honores,
qué me importa este mundo, sin ti.

En el caso concreto de *La partida*, el prestigio de la pretendida autoría de Mariano Lino Urquieta ha investido a la canción de un halo legendario que equipara este ejemplo con las canciones del mismo género atribuidas a Mariano Melgar, figura también heroica

13 Tomado de <http://www.criollosperuanos.com/letradecanciones/lapartida.htm>, consultado el 20 de agosto del 2021. Las diferentes versiones alternan las estrofas 1, 2, 3 y 4 en distinto orden. Las más entonadas son la tres primeras («letra de canciones», s. f.).

que vivió 100 años antes que Urquieta y a quien se le asigna –fantasiosamente– la invención del género.

La canción ha sido grabada en múltiples ocasiones por diversos conjuntos. En el cuadro 2 se ofrece una relación de las grabaciones que se han considerado para este trabajo, así como la fecha y medio de difusión, sello de grabación o plataforma en la que se encuentran disponibles.

Intérpretes	Sello y años
Dúo Montes y Manrique	Columbia, 1911
Dúo Velarde y Molina (Columbia, 1913)	Columbia, 1913
Pilar Arcos y José Moriche, orquesta de Daniel Alomía Robles	Brunswick, 1929
Los Dávalos	Sono Radio 1957-1961
Carmencita Lara	Iempsa 1962
Panther Black	Versión <i>rock</i> , 2012
Melbin Alarcón y Juan Guillermo Carpio	¿2013?
Versión Sra. Luzmilla	2015
Tenor Carlos Ghersi y acompañamiento de guitarras de Ricardo Gallegos Sanz	2015
Tenor Germán Herrera y acompañamiento de piano de Adolfo Escajadillo	2020
Hernán Charana y mujer anónima	2021

Cuadro 2. Versiones grabadas del yaraví *La partida* entre 1911 y 2021

Al comparar las versiones existentes, surgen consideraciones muy interesantes sobre la influencia de estas a lo largo del tiempo. Las primeras versiones provienen de estilos diferentes. En la segunda década del siglo XX, la versión del dúo limeño Montes y Manrique –también titulada *El destino*– puede ubicarse como única debido a sutiles alteraciones de la línea melódica original, que no guardan casi relación con el ejemplo de Robles, recopilado unos cuantos años antes. Sin embargo, este disco ya clasifica la canción como yaraví. Dos años después, el dúo arequipeño compuesto por Rafael Velarde y Ángel Medina graba una versión titulada *El destino* que podría llamarse seminal, ya que parece haber servido de modelo para futuras interpretaciones o reflejar algunas prácticas de la época en otra región geográfica distinta de la capital. Unos años después, en 1929, Pilar Arcos grabó, en dúo con José Moriche –con la orquesta del mismo Daniel Alomía Robles, para el sello Brunswick, con el título de *Ya me voy a una tierra lejana*–, una

versión que conserva similitudes tanto con la línea melódica transcrita por Robles como con la versión de Velarde y Molina. Aun así, en el disco, la canción aparece nombrada como “canción triste” y no como yaraví.

Estas versiones se divulgaban activamente en ambientes domésticos. En la segunda década del siglo XXI, una intérprete de la canción cuya versión ha sido recogida en la plataforma Youtube –que la designa simplemente como “señora Luzmila”– entona el yaraví de una manera muy parecida a la de Velarde y Molina, y algo menos a la de Arcos y Moriche. La señora Luzmila recuerda que aprendió la canción en su entorno familiar y repite la atribución de la autoría a Mariano Lino Urquieta.¹⁴

A mediados del siglo XX, se popularizó la versión grabada por los Hermanos Víctor y José Santos Dávalos Salazar –duo Los Dávalos–, que ha impuesto una serie de convencionalismos interpretativos que se han prolongado incluso en versiones contemporáneas. Los Dávalos fueron un dúo de cantantes de música popular urbana de variados estilos que iniciaron sus actividades como intérpretes de música mexicana y arequipeña en Arequipa alrededor de 1945, en restaurantes populares, para luego dar el salto a teatros y radios locales. En la década siguiente, viajaron a Lima y entraron en contacto tanto con las radios capitalinas de cobertura nacional como con las empresas de grabación que estaban activas por entonces, pero también alternaron con otros intérpretes de la música criolla como Óscar Avilés y los esposos Carmencita y Víctor Lara. Grabaron, entonces, una serie de discos dedicados al repertorio de vales criollos y marineras, entre los que se hallan títulos de su ciudad natal. Las versiones que ofrecieron de huaynos, pampeñas, marineras y vales arequipeños fueron grabadas en estudios limeños; algunas veces tocaron acompañados por músicos capitalinos con quienes establecieron relaciones muy estrechas¹⁵ y que, sin duda, influyeron en su estilo, puesto que los estudios de grabación necesitaban que los discos fueran menos localistas y más accesibles a un público masivo, lo cual garantizaba la venta del producto. El éxito de Los Dávalos los catapultó incluso a escenarios internacionales, pues, en la década de 1970, actuaron en Nueva York en distintas oportunidades, y este reconocimiento y actividad intensa en escenarios fuera de la ciudad dotó de prestigio y autoridad a sus versiones, que se diferenciaban de las de otros cultores de la ciudad más circunscritos a la localía. Los Dávalos solamente grabaron un yaraví, al que titularon *La partida*, precisamente el mismo título que Velarde y Molina habían grabado en 1913.¹⁶

14 Puede verse el video de su interpretación en <https://www.youtube.com/watch?v=OLEZuv-Ez6M&list=PLZVQsV79zwDJC3iX565hXU6eGbL-PtuEZ&index=6>, consultado el 13 de agosto del 2021.

15 Los datos de estas actividades se encuentran en el portal *Arequipa Misti Press*, en la página titulada “Los Dávalos, los músicos inmortales de Arequipa” <https://arequipamistipress.com/2020/04/28/los-davalo-los-musicos-inmortales-de-arequipa/>, consultado el 24 de agosto del 2021. (“Los Dávalos, los músicos inmortales de Arequipa” s. f.).

16 En su libro, Luis Pareja explica que si bien Los Dávalos incluían yaravíes en su repertorio, el género

La versión de *La partida* de Los Dávalos, cuyo registro más temprano se remonta al año 1957,¹⁷ muestra muchas semejanzas con otra que grabó Julia Rosa Capristán García (1926-2018) –conocida artísticamente como Carmencita Lara–, con el título de *Despedida*, aproximadamente en 1962. Es posible que se hayan influenciado mutuamente, ya que Los Dávalos y Carmencita Lara –y su esposo, Víctor Lara– se trataron en Lima y produjeron algunos trabajos en conjunto. La versión de Carmencita Lara es más conocida en Lima, mientras que en Arequipa es mucho más oída la de Los Dávalos.¹⁸

El prestigio de Los Dávalos –un conjunto provinciano que había triunfado en Lima y había conseguido grabar con los grandes sellos capitalinos– influyó en el hecho de que, en Arequipa, su versión se impusiera y se convirtiera en canónica, y, por tanto, en referencial para otros intérpretes. La enorme difusión de la producción discográfica de este conjunto en medios masivos –como radio, televisión, festivales, restaurantes populares y conciertos– construyó el paradigma de “arequipeñidad” de la canción, aun cuando es muy posible que se trate de un yaraví que se cantaba en todo el territorio peruano en general, sin procedencia determinada;¹⁹ el hecho de que lo cantara un conjunto arequipeño le dio carta de pertenencia a la ciudad. A partir de entonces, muchos conjuntos imitarían no solo las líneas melódicas, sino incluso las introducciones instrumentales y los acompañamientos que habían concebido Los Dávalos en su versión grabada. El yaraví fue imitado y difundido con mucha mayor frecuencia que el resto del repertorio canónico del género abordado por otros conjuntos locales.²⁰

La gran mayoría de versiones posteriores a la de 1957 demuestran influencia de la versión davaliana. Algunos ejemplos recopilados en la ciudad de Arequipa dan cuenta de ello. Una versión de principios del siglo XXI, con Melbin Alarcón y Juan Carpio (c. 2013), sigue casi fielmente los melismas y adornos, aunque emplea otros patrones

no era precisamente su especialidad. María Antonieta Bejarano, esposa de Víctor Dávalos, refiere que José Dávalos no tenía facilidad para llevar la segunda voz en los yaravíes. Pareja explica también que, al estar en boga el vals jaranero, el dúo se decantó por este tipo de canciones, que podían redituales mayor éxito publicitario y económico (Pareja 2013: 140).

17 El disco en que aparece la canción grabada por primera vez es *Canta el Perú con sus mejores intérpretes*. Datos obtenidos de <https://www.discogs.com/es/Various-Canta-El-Per%C3%BA-Con-Sus-Mejores-Interpretes/master/1571366>, consultado el 21 de agosto de 2021. («Los Dávalos» s. f.)

18 Aparece en el disco *Carmencita Lara*, de 1963. Datos consignados en <https://www.discogs.com/es/Carmencita-Lara-Y-V%C3%ADctor-Lara-Carmencita-Lara-Y-V%C3%ADctor-Lara/release/6198254>, Consultado el 19 de agosto del 2021. («Canta el Perú (con sus mejores intérpretes) | Discogs» s. f.)

19 Una versión cantada por intérpretes cajamarquinos fue recogida por investigadores del centro Yaku Taqui en el 2012, con lo que se hace patente que el yaraví es conocido en la zona norte del país. Puede escucharse la versión en <https://www.youtube.com/watch?v=6F4XGwZbdQE>, consultada el 24 de agosto de 2021 («*La despedida* (yaraví). Conjunto Los Blancos Arenales. YouTube» s. f.)

20 La discografía de Los Dávalos puede consultarse en <https://www.discogs.com/es/artist/3005604-Los-Davalos> Consultado el 20 de agosto de 2021. («Los Dávalos» s. f.)

de acompañamiento; interpretaciones de cantantes líricos acompañados con guitarras –como Carlos Ghersi²¹– o con piano –como Germán Herrera²²– proceden de una manera similar. Algunas versiones domésticas siguen con mucha precisión los cánones impuestos por este célebre conjunto. La versión en la que Hernán Charana acompaña a una cantante anónima en el distrito de Tiabaya, de la ciudad de Arequipa, está claramente calcada de la versión de Los Dávalos, si bien es transportada a una tonalidad más aguda.²³

Aun cuando la canción ha sido adaptada a otros géneros, ha conservado ciertas peculiaridades de la línea melódica y ornamentaciones de la versión de Los Dávalos, como es el caso de la adaptación al estilo *rock* que realizó el grupo Panther Black en el 2013, y que en la última década ha desarrollado *covers* de música considerada tradicional de la ciudad. Precisamente para que sus versiones sean plenamente identificables a pesar de la introducción de batería, guitarras y bajo eléctricos, Panther Black intenta demostrar fidelidad a lo que considera los modelos referentes de música arequipeña, por lo que, en el caso del yaraví *La partida*, utiliza los mismos giros melódicos impuestos por Los Dávalos en su versión de 1957, y aunque transforma la métrica para poder adaptarse a la base rítmica de la percusión, las similitudes de melismas y adornos son evidentes.²⁴

Para poder observar las influencias, semejanzas y diferencias en la entonación de la melodía de este yaraví, en el cuadro 3 se muestran los movimientos melódicos de cuatro ornamentaciones empleadas por los distintos intérpretes en los versos de la primera estrofa de la canción. Se trata de gestos melódicos, uso de melismas y adornos que se emplean siempre en las mismas sílabas, las cuales aparecen subrayadas. En el cuadro, las líneas curvas representan *glissandi*, mientras que las líneas rectas y escalonadas se refieren a movimientos entre sonidos sin melismas ni otros adornos.

21 La versión de Ghersi que sirvió de referencia para este trabajo se grabó durante una obra de teatro titulada *Melgar* puesta en escena en el Teatro Municipal de Arequipa en agosto del 2015, con motivo de celebrarse el bicentenario de la muerte de Mariano Melgar. Lo acompaña en la guitarra Ricardo Gallegos Sanz y puede escucharse en https://www.youtube.com/watch?v=C_GFAyX6dnU&list=PLZVQsV79zwD-JC3iX565hXU6eGbL-PtuEZ&index=13, consultada el 10 de agosto del 2021. («Carlos Ghersi - Yaraví - La partida - Tenor - YouTube» 2015).

22 El tenor Germán Herrera la interpretó, con acompañamiento al piano de Adolfo Escajadillo, en el Paraninfo Arequipa de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa en un concierto de música arequipeña ofrecido en enero del 2020. El video puede verse en https://www.youtube.com/watch?v=Jy_fi2fP08A («La partida - Yaraví (tradicional arequipeño) - YouTube» 2020).

23 El video, de producción doméstica está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=pzdHTYX-p19Y&list=PLZVQsV79zwD-JC3iX565hXU6eGbL-PtuEZ&index=14>. Resulta interesante que, en uno de los comentarios, se le solicitase al intérprete la partitura de esta canción, como si existiese una versión escrita. Una cuidadosa comparación entre la versión de Los Dávalos y la de Charana señala que estas son muy similares, salvo por la diferencia de tonalidad. Se había empleado como referencia no una partitura, sino una grabación paradigmática.

24 Puede escucharse la versión de Panther Black en <https://www.youtube.com/watch?v=HPyinzMKIftg&list=PLZVQsV79zwD-JC3iX565hXU6eGbL-PtuEZ&index=1>, consultado el 10 de agosto de 2021. («Yaraví La partida - Panther Black y compañía PBC - rock Arequipa Perú HBA noticias 2012 - YouTube» 2012).

	Intérpretes	Verso			
		Ya me voy a mi tierra lejana	A un país donde nadie me espera	Donde nadie sepa que yo muera	Donde nadie por mi llorará
1	Montes y Manrique (Columbia, 1911)				
2	Velarde y Molina (Columbia, 1913)				
3	Pilar Arcos y José Moriche, orquesta de Daniel Alomía Robles (Brunswick 1929)				
4	Los Dávalos (Sono Radio 1957)				
5	Carmencita Lara (Iempsa 1962)				
6	Panther Black (versión rock, 2012)				
7	Melbin Alarcón y Juan Guillermo Carpio (¿2013?)				
8	Versión Sra. Luzmilla (2015)				
9	Carlos Ghersi (2015)				
10	Germán Herrera (2020)				
11	Hernán Charana (2020)				

Cuadro 3. Representaciones de melismas y giros melódicos en la primera estrofa de *La partida* según diversos intérpretes entre 1911 y 2020. Elaboración propia

Como puede observarse, existe una correspondencia muy estrecha entre la versión de Los Dávalos (4), la de Carmencita Lara (5) y las versiones posteriores que se suceden en la ciudad de Arequipa, especialmente en lo concerniente a los melismas empleados en cada verso. Mientras la versión de Carmencita Lara es la que registra la mayor cantidad de melismas y adornos, las ejecutadas por Los Dávalos son casi idénticas en las versiones 7, 9, 10 y 11.

En la década de 1970, como parte de la tendencia nacional para dotar de repertorio de música tradicional al movimiento coral que estaba en efervescencia en esa época, el compositor Roberto Carpio (1900-1986), nacido y educado en Arequipa, escribió una versión para coro mixto de esta canción. Al parecer, Carpio se basó en la melodía recogida por Daniel Alomía Robles, la transportó un tono más abajo para ajustarla al registro de un coro (de sol menor a fa menor) y cambió su título por *Triste*, es decir, el término con que se designa una de las variantes del yaraví que se entona en la zona costeña del Perú, en tanto el término *yaraví* se usa más en las tierras del interior. La primera edición de este *Triste* fue publicada por el Departamento de Música del Instituto Nacional de Cultura (INC), muy probablemente después de 1971, fecha de creación de esta institución. Fue publicada como un suplemento que contenía tres obras corales: *Pasacalle*, *Wuayño* y *Triste*, todas inspiradas en melodías tradicionales peruanas y arregladas para cuatro voces mixtas (Carpio 1971). Posteriormente, el Ministerio de Educación publicó, en 1978, una *Antología de la música coral peruana* en cinco volúmenes, en la que el *Triste* de Carpio figura como pieza independiente (varios autores 1978). Entre ambas ediciones no existen discrepancias de notación ni figuración.

El trabajo de Carpio no toma como referencia la versión davaliana –que precisamente en esa época se ponía de moda gracias a la grabación y radiodifusión–, y eso provocó que su recepción en la ciudad de Arequipa fuera menos entusiasta. En el marco del Festival de Coros organizado por la Universidad Católica Santa María de Arequipa, entre el 30 de noviembre y el 2 de diciembre de 1994, el coro del Club Internacional interpretó esta obra como parte de su programa, y obtuvo un aplauso relativo. Dado que se trataba de un público que consideraba como referente la versión davaliana, la transformación del material a un lenguaje coral, con armonías más osadas y sin los acostumbrados giros melódicos y melismas ornamentales en las sílabas que se han señalado en el cuadro 3, no fue recibida con mucho entusiasmo. El público no especializado se sintió algo desconcertado por las nuevas sonoridades y abundaron los comentarios descontentos: “No se parece al yaraví de Los Dávalos”, “Está mal cantado el yaraví”, “No recuerdo que la melodía fuera así” o “Los Dávalos lo cantan mejor”.²⁵ La calidad del coro no fue puesta en entredicho, pero sí la versión del arreglista. No se tomaron en cuenta los nuevos

25 Observaciones y testimonios recogidos por la autora en diciembre de 1994 como parte de las jornadas del referido encuentro coral.

elementos y el nuevo sentido. Apegados a una versión que se repite y retroalimenta permanentemente, algunos asistentes no apreciaron el cambio y la reformulación de sentido y estructura. El juego de nombres tampoco fue de su agrado, por cuanto para ellos un yaraví es un yaraví –canción que pertenece al entorno de la ciudad–, y cuando se le pone el título de “triste” se extrae de su contexto algo que les pertenece y se le asignan otras identidades hasta cierto punto ajenas e incluso antagónicas.

Conclusiones

En el análisis de las versiones grabadas y escritas de estas canciones se pueden percibir varias constantes y algunas diferencias. Ambas son canciones que gozan de una historia de aceptación y divulgación en el territorio peruano –más antigua, probablemente, en el caso de *Delirio* que en el de *La partida*–. Sus textos provienen del prerromanticismo o romanticismo literario, cuya autoría se atribuye a figuras legendarias de la historia política de la región sur para conceder mayor autoridad a sus contenidos. Sus melodías alcanzaron una divulgación muy amplia; fueron recogidas tempranamente por investigadores como Daniel Robles y los esposos D’Harcourt, e incorporadas rápidamente a los catálogos fonográficos de compañías disqueras extranjeras primero, y nacionales después, a través de interpretaciones de cantantes locales y foráneos que construyeron modelos normativos realizativos y prescriptivos a lo largo de varias décadas, y que calaron hondo en el imaginario colectivo de ciudades específicas –como el caso de Arequipa– hasta convertirse en referentes del género. Estas interpretaciones se consideraron tan propias de la región que incluso conservan títulos y textos distintivos en relación con otras versiones del resto del país. Ambas han sido consignadas en recopilaciones escritas que, en muchas oportunidades, han estado en estrecha relación con sus pares sonoras, como en el caso de *Delirio*. Para el caso de *La partida*, se ha construido una versión grabada como neotexto dominante que ha influido notoriamente en el imaginario colectivo.

Para *Delirio*, la incorporación de determinadas características sonoras ha construido diversidad de interpretaciones aceptadas dentro del concepto de autenticidad. En este caso, las versiones escritas han contribuido al establecimiento de un modelo normativo realizativo que condiciona las grabaciones, aunque ellas mismas han incorporado variantes que, a su vez, se reflejan en algunas versiones escritas hasta construir un fenómeno de mutuas influencias en el que es complicado determinar con toda precisión cuál precedió a cuál.

Para el caso de *La partida*, una versión fonográfica creada en determinadas circunstancias contextuales no solo ha construido rasgos que fueron aceptados como parte de la identidad sonora de una ciudad –debido a la procedencia de sus intérpretes y al prestigio alcanzado por ellos en circuitos comerciales de música peruana del mercado

nacional e internacional—, sino que este renombre fue la causa directa para que esta interpretación se volviera parte de un modelo normativo correctivo con el que se comparan y validan sucesivas interpretaciones y reproducciones, e incluso *covers* en los que se conserva la melodía y se transforma el material original.

La versión de Los Dávalos de este yaraví lo ha convertido en uno de los más escuchados y conocidos de la ciudad, incluso más que otras canciones más antiguas y provenientes de la tradición melgariana. El hecho de que se conozcan múltiples versiones en el resto del país, y de que aun cuente con versiones alternativas en cultores de la misma ciudad, no ha sido obstáculo para que las modificaciones, singularidades y especificaciones estilísticas de este grupo construyan una noción de autenticidad normativa que ha sido incorporada al imaginario sonoro de la ciudad hasta el punto de convertirse en un modelo que seguir para otros intérpretes. Las consideraciones circunstanciales en que fue producida esta versión —estudios de grabación de la capital, sonoridades particulares, músicos provenientes de la tradición criolla limeña, intereses menos localistas y más nacionalistas en la producción del disco— no son tomadas en consideración al momento de valorar el producto y asignarle sentido de pertenencia. La leyenda de un autor regional y la notoriedad alcanzada por un conjunto regional que alcanzó protagonismo nacional e internacional ayudaron a posicionar la canción como símbolo regional de identidad y autodefinición.

De esta manera, las nociones de modelo normativo realizativo —que construye interpretaciones aceptadas por los oyentes, pese a sus divergencias— y de modelo normativo restrictivo —que controla las diferencias e impone versiones “autorizadas”— pueden ayudar como herramientas analíticas en la construcción de conceptos de pertenencia de determinadas interpretaciones a lenguajes locales, fuertemente asociados a discursos identitarios. Las tecnologías de grabación ayudan a construir estos modelos normativos y, en algunas ocasiones, los imponen gracias —precisamente— a la permanencia y a la repetibilidad a las que aludía a comienzos de este artículo. La espacialidad de la grabación asume características ambientales, relacionadas con lugares domésticos o comerciales, y vinculadas a actividades tan diversas como la comida, la fiesta privada y la celebración pública, pero también se abre paso en espacios mentales y conforma varas de medición de estilos y reproducciones en vivo.

Referencias bibliográficas

- AcordeHernanAqp.2020. *Yaraví-La partida*. <https://www.youtube.com/watch?v=pzdHTYXp19Y>
- Alarco, Rosa. 1960. *Canciones y cánones sobre temas peruanos para coro de voces iguales*. Lima: Casa Mozart.
- . 1971. *Canciones sobre temas peruanos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Anónimo. 1897. *El cancionero de Lima*. 8. Lima: Imprenta Ledesma.
- Anónimo. 1902. *La lira popular*. Cusco: Manuel Florencio Minauro.
- Anónimo. 1906. *La lira del Misti*. Arequipa: Tipografía y encuadernación Medina.
- Anónimo. 1918. *Cancionero mistiano*. Arequipa: Arca de Noé y Nueva Librería.
- Ballón, Benigno. 1940. *Cantares arequipeños*. Lima: Maldonado.
- Borras, Gérard. 2012. *Lima, el vals y la canción criolla: 1900-1936*. Lima: IFEA-IDE.
- Camacho, Nicolás. 2019. “La autenticidad en la música”. *Teorema: Revista Internacional de Filosofía* 38 (1): 41-56.
- «Canta el Perú (con sus mejores intérpretes) | Discogs». s. f. Consultado el 29 de agosto del 2021. <https://www.discogs.com/es/Various-Canta-El-Per%C3%BA-Con-Sus-Mejores-Interpretes/master/157136>
- «Carlos Ghersi - Yaraví - La partida - Tenor - YouTube». 2015. 2015. https://www.youtube.com/watch?v=C_GFAYX6dnU&list=PLZVQsV79zwDJC3iX565hXU6eGbL-PtuEZ&index=14
- Carpio Muñoz, Juan Guillermo. 1976. *El yaraví arequipeño: un estudio histórico-social y un cancionero*. Arequipa: La Colmena.
- . 2014. *El pendón musical de Arequipa*. Arequipa: Juan Carpio.
- Carpio, Roberto. 1971. *Tres obras corales*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Dammert, Juan Luis. 2003. “El Delirio de Melgar o el intercambio entre poesías y culturas bajo el volcán de Arequipa”. En *Influencia y legado español en las culturas tradicionales de los Andes americanos. Compilación de ponencias del III Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Folclórico de los Países Andinos, celebrado en Granada en 2002*, 281-286. Granada. <https://hawansuyo.com/2016/01/31/el-yaravi-de-melgar-mario-cerron-fetta/>
- D’Harcourt, Raoul y M. d’. 1990. *La música de los incas y sus supervivencias*. Lima: Occidental Petroleum Corp. of Peru.
- Duncker, Luis. s/f. *Ya la nieve se deshace*. Lima: Exposición Musical.
- Espino, Gonzalo. 2009. «Mariano Melgar, héroes culturales y el yaraví». *CELEHIS, Revista del Centro Letras Hispanoamericanas* 18 (20): 75-100.

- García, José. 2013. «Textos basales del yaraví “La despedida” / “El destino” / “La partida” / “Ya me voy a tierras lejanas” ; Proviene del romancero judeo-español (sefardí) de Marruecos (Tetuán Tánger) y de otra fuentes que hoy presentamos | Nemovalse Blog». Blog. Nemovalse blog. 2013. <https://nemovalse.wordpress.com/2013/08/06/textos-basales-del-yaravi-la-despedida-ya-me-voy-a-tierras-lejanas/>
- «“La despedida” (yaraví) Conjunto Los Blancos Arenales - YouTube». s. f. Consultado el 19 de septiembre del 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=6F4XGwZbdQE>
- «La partida - yaraví (tradicional arequipeño) - YouTube». 2020. 2020. https://www.youtube.com/watch?v=Jy_fi2fP08A
- «Letra de canciones». s. f. Consultado el 29 de agosto del 2021. <http://www.criollosperuanos.com/letradecanciones/lapartida.htm>
- «Los Dávalos». s. f. Discogs. Consultado el 17 de agosto del 2021. <https://www.discogs.com/es/artist/3005604-Los-Davalos>.
- «Los Dávalos, los músicos inmortales de Arequipa». s. f. Consultado el 29 de agosto del 2021. <https://arequipamistipress.com/2020/04/28/los-davalos-los-musicos-inmortales-de-arequipa/>
- Melgar, Mariano. 1971. *Poesías completas*. Biblioteca Clásicos Peruanos, I. Lima: Academia Peruana de la Lengua.
- Moore, Allan F. 2012. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham, Surrey, England; Burlington, VT: Ashgate. <http://site.ebrary.com/id/10529463>.
- Pagaza, Consuelo. 1960. “El yaraví”. *Folklore Americano*, VIII-IX 8-9: 75-141.
- Pareja, Luis. 2013. *Arequipa y su música*. Arequipa: Edición del autor.
- Robles, Daniel. 1990. *Himno al Sol (tomo I)*. Lima: CONCYTEC.
- Rodríguez, César. 1923. *Anales de Arequipa*. Vol. 1923. Arequipa: Manuscrito.
- Rohner, Fred. 2007. “Fuentes para estudio de la lírica popular limeña: el repertorio de Montes y Manrique”. *Lexis XXXI* (1-2): 331-335.
- Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham & London: Duke University Press.
- Varios autores. 1978. *Antología de la música coral peruana*. Lima: Ministerio de Educación del Perú.
- Vásquez, Chalena. 2013. “Ya me voy a tierras lejanas”. *Yarabui. Registro Brüning 1924*. <https://www.youtube.com/watch?v=ZlJCil3N1jA>
- Vega, Zoila. 2019. “De la tristeza a la identidad: el yaraví peruano en las fuentes escritas de los siglos XVIII, XIX y XX”. Tesis doctoral. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México. <http://132.248.9.195/ptd2019/octubre/0796615/Index.html>
- «Yaravi La partida - panther black y compañía PBC - ROCK Arequipa Perú HBA Noticias 2012 - YouTube». 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=HPynzMKlftg&list=PLZVQsV79zWdJC3iX565hXU6eGbL-PtuEZ&index=2>

Discografía estudiada

Yaraví *Delirio*

Dúo Montes y Manrique. 1911. *Las quejas*. Columbia, P-37.

Dúo Rodríguez y Salas . 1917. *Delirio*. Víctor, 72087.

Dúo vocal Alcides Briceño y Francisco Aguirre del Pino. Arreglo de D. A. Robles. 1920
Aún la nieve se deshace. Víctor, 72869-B

Dúo de Margarita Cueto y Carlos Mejía. Arreglo de Benigno Ballón Farfán. 1929. *Delirio*. Víctor
46211.

Trío Yanahuara. ¿1968? *Delirio*. El Virrey, V-2822F.

Manuel Cuadros y Margarita Ludeña con Edgar Valcárcel. 1982. *Delirio*. El Virrey, Edición
limitada auspiciada por la empresa Cuzzi para su clientela. Reg. Ind 124-28.

Cuarteto de los hermanos Delgado. ¿2000? *Delirio*. Colofón Records.

Yaraví *La partida*

Dúo Montes y Manrique. 1911. *El destino*. Columbia , P-79

Dúo Velarde y Molina. 1913. *El destino*. Columbia.

Pilar Arcos y José Moriche, Orquesta de Daniel Alomía Robles. 1929. *Ya me voy a otra tierra
lejana* Brunswick 407030.

Los Dávalos 1957-1961. *La partida*. Sono Radio 72.

Carmencita Lara 1962. *Despedida*. IEMPSA 4508.

Panther Black. 2012. *La partida*. Versión rock. <https://www.youtube.com/watch?v=HPynzMKIftg&list=PLZVQsV79zwDJC3iX565hXU6eGbL-PtuEZ&index=1>

Melbin Alarcón y Juan Guillermo Carpio. ¿2013? *La partida*. Pendón de Arequipa, pista 182.

Versión Sra. Luzmila. 2015. *La partida*. <https://www.youtube.com/watch?v=OLEZuv-Ez6M&list=PLZVQsV79zwDJC3iX565hXU6eGbL-PtuEZ&index=6>

Tenor Carlos Ghersi y acompañamiento de guitarras de Ricardo Gallegos Sanz. 2015. *La partida*.
https://www.youtube.com/watch?v=C_GFAyX6dnU&list=PLZVQsV79zwDJC3iX565hXU6eGbL-PtuEZ&index=13

Tenor Germán Herrera y acompañamiento de piano de Adolfo Escajadillo. 2020. *La partida*.
https://www.youtube.com/watch?v=Jy_fi2fP08A

Hernán Charana y mujer anónima. 2021. *La partida*. <https://www.youtube.com/watch?v=pzdHTYXp19Y&list=PLZVQsV79zwDJC3iX565hXU6eGbL-PtuEZ&index=14>

Las primeras estrellas del huayno popular andino: El Jilguero del Huascarán, Pastorita Huaracina y Picaflor de los Andes

Julio Mendívil y Julia María Sánchez Fuentes

Introducción

En su libro *Capturing Sound: How Technology has Changed Music* (*Capturar el sonido: cómo la tecnología cambió la música*), afirma Mark Katz que las técnicas de grabación modificaron radicalmente nuestra forma de hacer y consumir la música, influyendo directamente en la apreciación conceptual que teníamos de ella (Katz 2010: 188-189). También en el caso de la música andina, el arribo y –posteriormente– la expansión de las grabaciones alteraron en forma sustancial las tradiciones musicales, que comenzaron a ser registradas en formatos de audio. Con ello se inició un proceso de cambio que no ha cesado hasta nuestros días y que va de la mano de las nuevas tendencias tecnológicas y de mercado que desarrolla la industria musical.

Pero ¿cómo fue ese momento revolucionario en la música andina? En el presente texto, queremos ocuparnos de las primeras estrellas del canto popular andino, surgidas hacia mediados del siglo XX, concentrándonos en tres de sus principales figuras: Pastorita Huaracina (María Alvarado Trujillo), El Jilguero del Huascarán (Ernesto Sánchez Fajardo) y Picaflor de los Andes (Víctor Alberto Gil).¹ Cuando decimos *populares*, no nos estamos refiriendo exclusivamente a su fama –aunque se trata de intérpretes de mucho renombre–, sino a lo popular en el sentido que le da Peter Wicke cuando lo define como una forma de producción y reproducción de música para el consumo masivo, especialmente en contextos urbanos (Wicke 2001: 13). Partimos de la premisa de que la vida individual de estos artistas arroja luces sobre los procesos históricos y sociales que transformaron la música de la sierra andina durante la segunda mitad del siglo pasado.

1 Usamos en el artículo los nombres reales de los intérpretes tal como ellos los usaban. Solo en la primera mención de las biografías consideramos los nombres completos.

El artículo se funda en dos tipos de fuentes: la escasa –aunque importante– bibliografía sobre la música popular de los Andes y algunos datos recogidos directamente de los familiares de los artistas en cuestión, estos últimos consignados por Julia Sánchez Fuentes mediante entrevistas, en Lima. Siendo este un primer acercamiento a la obra de los tres intérpretes elegidos, esperamos que nuestro texto sirva de estímulo para que otros investigadores profundicen su estudio en trabajos posteriores.

El artículo consta de tres partes: la primera busca ubicar las coordenadas históricas que hicieron posible un mercado discográfico de música andina, haciendo hincapié en el importante papel que jugó el etnólogo y escritor peruano José María Arguedas. En la segunda sección presentamos la biografía musical de los tres intérpretes, siguiendo un orden cronológico con relación a su aparición en el mundo del espectáculo. En la última parte queremos señalar un posible derrotero de lo que consideramos podría ser, en el futuro, una agenda de investigación sobre intérpretes de música popular andina. Como apéndice, ofrecemos –además– una discografía de cada uno de los intérpretes tratados.

El ingreso de la música andina a la industria de la música

Raúl R. Romero ha anotado que la música de los Andes fue objeto de grabaciones etnográficas hasta la mitad del siglo XX exclusivamente para su conservación (Romero 1989: 164). Hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX, investigadores como Heinrich Brüning y los franceses Marguerite y Raoul D'Harcourt recorrieron el territorio nacional para recopilar expresiones musicales peruanas –valiéndose de gramófonos y cilindros de cera–, pero llevados solamente por un estricto interés académico. Efectivamente, la comercialización de la música de los Andes no despertó el interés de ninguna de las empresas discográficas que intentaban establecerse en el Perú durante las primeras décadas del siglo XX, porque la consideraban un vestigio de tiempos pasados.² La falta de una infraestructura vial a nivel nacional influyó para que las nuevas tecnologías en música no llegaran por igual a todos los peruanos, de modo que estas apenas alcanzaron a las clases altas de las urbes andinas, las cuales sí tuvieron acceso a las modas musicales que llegaban –gracias al gramófono y después al disco de carbón– de Estados Unidos o del Viejo Mundo (Lloréns Amico 1983: 998). Como

2 Las grabaciones realizadas por la Victor Talking Machine en el Perú a principios del siglo XX tuvieron una difusión muy exigua y no constituyeron el inicio de una industria discográfica local. Esta recién se desarrollará a fines de la década de 1950. La Victor Talking Machine manufacturaba –a partir de las grabaciones obtenidas por sus técnicos de grabación, que visitaban esporádicamente el país– discos de 78 rpm en Estados Unidos, desde donde eran luego exportados, en cantidades muy limitadas, al Perú. Al respecto, véase el folleto del CD de Gérard Borrás y Fred Rohner *La música popular peruana. Lima-Arequipa (1913-1917): los archivos de la Victor Talking Machine* (Lima, PUCP 2013).

consecuencia de ello, las expresiones musicales rurales de la sierra andina se mantuvieron –hasta la década de 1930– en gran parte aisladas de las revolucionarias transformaciones que sufría la música en las grandes metrópolis.

Recién hacia mediados del siglo XX, cuando el Estado peruano impulsó la construcción de carreteras para unir la costa y la sierra, la conformación demográfica del país mudó sustancialmente. Entonces se generaron grandes olas migratorias de la sierra a la costa, especialmente hacia la capital, donde se contaba con mejores servicios de canalización hidráulica, salud y educación y mejores oportunidades laborales. José María Arguedas describe, en 1965, dicho momento con las siguientes palabras:

La apertura de las carreteras rompió el aislamiento que la bárbara geografía había impuesto al Perú. La penetración de los poderosos y múltiples factores modernos que inevitablemente impulsan el desarrollo o la ruptura de estructuras sociales excesivamente anticuadas ha hecho explosionar, en parte, la todavía virreinal organización de la sociedad en la región andina. Los indios han invadido las ciudades huyendo de las congeladas aldeas o haciendas [...] No menos de seiscientos mil campesinos de haciendas y comunidades andinas, casi todos monolingües quechuas, en alianza con las clases empobrecidas de la ciudad, han invadido la capital; hay otras centenas de millares en las ciudades importantes de la sierra y la costa, rodeándolas. De «cinturón de miseria» son calificadas las «barriadas» en que estos inmigrantes habitan, y las denominan así por sus características externas, «objetivas». Nosotros preferimos llamarlas «cinturones de fuego de la renovación, de la resurrección, de la insurgencia del “Perú Profundo”» (Arguedas 2012: 83-85).

La presencia de inmigrantes andinos también significó una transformación radical del paisaje cultural y sonoro de la capital peruana. Si hasta entonces Lima se había identificado como un bastión de cultura colonial e hispanista, ahora, a decir de Cotler (1978: 299), la ‘indiada’ bajaba de los cerros “rodeando tumultuosamente las ciudades costeñas, inundando con sus hábitos campesinos y su extraño hablar las ciudades ‘blancas y criollas’”. Pero fueron especialmente su música y sus danzas rurales –algunas de ellas, incluso, de procedencia prehispánica o colonial (Arguedas 2012: 86)– las que coparon los espacios públicos capitalinos, aunque ahora, sin los filtros que había ejercido el poder estatal anteriormente.³ Como lo demuestra la cita, Arguedas fue uno de los primeros en

3 Fue recién durante el segundo gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930) que el Estado peruano intentó –por primera vez, y por medio de la apenas fundada Sección de Asuntos Indígenas– hacer del “indio” un ciudadano y decretó leyes a su favor (Cotler 1978: 188-189). Fue también durante dicho gobierno que, por primera vez, se apoyó de forma estatal la difusión de expresiones culturales tenidas por indígenas –o incaicas, para usar el argot de la época–, aunque estas estuviesen más cerca de la imaginación y los prejuicios de los capitalinos que de las prácticas musicales que tenían lugar en los Andes. En efecto, la visión que se tenía de las músicas andinas en la capital antes de la llegada de las olas migratorias era bastante estereo-

advertir el carácter subversivo de este aluvión musical que, ya entonces, comenzaba a cambiarle el rostro a la otrora Ciudad de Reyes.

Uno de los primeros espacios ganados para la producción de centros musicales andinos en la capital fueron los coliseos, recintos que aparecieron hacia finales de la década de 1930, en Lima, y que conformaron pronto puntos dominicales de reunión, en los cuales una audiencia provinciana iba a aplaudir a sus artistas favoritos (Romero 1988: 270). Fue en estos nuevos espacios –sobre todo en dos que adquieren un estatus legendario: el Coliseo Nacional y el Coliseo del Puente de Ejército– que se forjó, por primera vez en Lima, una escena musical andina, y fue en ese contexto que surgieron las primeras estrellas de la música popular andina que, posteriormente, llegarán al disco.

La historia había comenzado años atrás, en una oscura dependencia del Estado peruano, aunque entonces nadie imaginaba lo que se estaba gestando. En 1946, el Ministerio de Educación dispuso el empadronamiento de los intérpretes de la música tradicional andina, y José María Arguedas –jefe de la Sección de Folklore del Ministerio en ese momento y asiduo visitante de los coliseos– fue el encargado de formar un equipo de especialistas para acreditar a los grupos o solistas. Los músicos tocaban delante del jurado y, si satisfacían sus expectativas, recibían sus credenciales como intérpretes folclóricos. En el contexto de estas sesiones, Arguedas tuvo a bien la compra de una máquina grabadora Pesto para registrar las interpretaciones en cintas de carrete, lo que le permitió pronto hacerse de un archivo sonoro con la música de todas las regiones del país.⁴

Consciente del valor de esas grabaciones, Arguedas las usó para convencer a los empresarios musicales peruanos de la pertinencia de explorar un mercado musical andino con huaynos, mulizas y yaravíes. En un texto conjunto con Milton Guerrero, Arguedas recuerda:

Con esos conjuntos y sus solistas iniciamos las grabaciones de música folklórica andina. Cuando contamos con un repertorio numeroso y variado, ofrecimos al Gerente [sic] de la Casa Odeón, señor Vicht, una selección de

tipada. Dice Lloréns Amico al respecto: “En sus primeras y más eruditas versiones, la música andina se conoció en Lima como una adaptación de algunas melodías y escalas pentatónicas tradicionales peruanas a formas musicales europeas, cuya expresión más difundida fueron las llamadas ‘óperas incaicas’. [...] Tanto los compositores como los intérpretes y su reducida audiencia pertenecían a la clase media o a los sectores más altos y europeizados de la sociedad nacional, lo cual indica la lejanía entre estas formas artísticas y las manifestaciones populares y tradicionales de la sierra” (Lloréns Amico 1983: 99-100). Lloréns Amico habla de una falsificación incaica que colocó lo cusqueño como representante de lo andino y llevó a músicos de otras regiones a condicionar su música y su apariencia para corresponder a lo que el público entendía por andino.

4 Dicho archivo hoy se encuentra regentado por la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas. Esta, bajo la dirección de Julia Sánchez Fuentes, ha editado parte del archivo en tres volúmenes llamados *Archivo de música tradicional del Perú. Registro sonoro. Colección José María Arguedas* (2011, 2014 y 2017).

música y canto a fin de que intentara iniciar una especie de «nueva era» del disco de música serrana. Vicht aceptó. Recuerdo que en esa selección figuraban las Hermanitas Zevallos que entonces eran muy niñas y se habían convertido en uno de los mayores atractivos de los dos coliseos ya citados, y el popularísimo y excelente guitarrista y cantante ancashino Jacinto Palacios. Vicht mandó fabricar los discos en Chile y tuvieron buena e inmediata acogida. Dos veces más proporcionamos a la Odeón acetatos grabados con música folklórica andina; ante un nuevo pedido los pusimos en conexión con un señor Calcagno que hacia 1949 ó 1950 tenía un gabinete de grabaciones de propaganda comercial. Desde entonces los discos de música serrana empezaron a difundirse de tal modo que, ahora, se ha convertido en una industria nacional poderosa (Arguedas y Guerrero 2012: 466).⁵

No disponemos de espacio suficiente para detenernos en todas las implicancias de esta cita, pero es importante remarcar que las primeras grabaciones de música andina que se comercializaron no fueron registradas por la industria discográfica en estudios – como era el caso para otras corrientes musicales –, sino en una dependencia del Estado y sin ninguna tecnología profesional de por medio. Pese a ello, la música andina terminó dando un impulso fundamental a la industria musical peruana, y llegó a copar en muy poco tiempo buena parte de la venta de discos en el país (Romero 1988: 267, Lloréns Amico 1983: 122).

La grabación tuvo enormes repercusiones para la música andina. A decir de Lloréns Amico, esta impulsó la aparición de compositores no anónimos, lo que trastocó el concepto de propiedad de la música en las culturas andinas y permitió la profesionalización de los intérpretes, quienes empezaron a desarrollar estrategias para atraer a su público ofreciendo mayor calidad musical. Esta profesionalización trajo consigo, además, la sindicalización de los músicos, quienes ahora debían velar por sus derechos y protegerse de las políticas agresivas de las grandes empresas discográficas. A no dudarlo, todo esto influyó directamente en la música, la cual dejó de ser el reflejo de una tradición local y pasó a convertirse en un producto para consumo masivo:

La difusión masiva por discos, y luego por radio, rompió con otra característica folklórica: la difusión geográficamente restringida y ubicable. Gracias a los medios masivos, varios intérpretes andinos lograron hacerse conocidos no

5 Arguedas menciona en la cita a dos intérpretes de dimensión legendaria en la música andina: Las Hermanas Zevallos, del Valle del Mantaro –quienes gozaron de gran popularidad como cantantes de huaynos de su región hasta la década de 1980–, y al compositor y guitarrista Jacinto Palacios, de Ancash, quien no logró establecerse como intérprete en el mercado musical, aunque sus canciones sí alcanzaron fama y siguen siendo consideradas como clásicos de la música ancashina. Nos parece importante remarcar los destinos disímiles de ambos intérpretes en cuanto evidencian que insertarse en el mercado discográfico no dependía exclusivamente de la calidad musical del artista –Arguedas describe a Palacios como popularísimo y excelente guitarrista–, sino también de su predisposición a adaptarse a las exigencias comerciales.

sólo en sus regiones originales, sino que lograron amplia popularidad en Lima e incluso a nivel de todo el país. Brotaron así en pocos años las ‘grandes figuras’ de la música andina, los ‘artistas consagrados’. [...] Es interesante destacar, en este aspecto, que algunas canciones tradicionales de la sierra han superado la difusión regional, llegando a ser conocidas y asimiladas en lugares donde normalmente no se les ejecutaba, debido en parte a la difusión por medios modernos que logran alcance nacional (Lloréns Amico 1983: 137).

Liberada de las restricciones que la ataban a una comunidad específica, la música andina comenzó a forjar una escena musical a nivel nacional, con intérpretes esmerados en insertarse en un mercado cada vez más amplio que les exigía constantemente mayores concesiones.⁶ Lloréns Amico habla –en este contexto– de una homogeneización de estilos musicales y de la pérdida de las variaciones locales, de una estandarización mediante la cual los matices particulares serán desplazados por versiones más cercanas a un gusto promedio (1983: 128).⁷ Podemos decir –hoy en día– que la visión de Lloréns Amico peca de unilateral, que si la industria musical en los Andes contribuyó, por un lado, a la creación de recursos estilísticos panandinos que domesticaban la diversidad en aras de una expansión en el mercado, por el otro, jugó un rol preponderante en la visibilización de las diversas áreas musicales andinas en cuanto comercializó estilos regionales provenientes de lugares diversos como Cajamarca, Áncash, el Valle del Mantaro, Ayacucho, Cusco, Puno y otros (Arguedas y Guerrero 2012: 468).

En lo que respecta al repertorio que se grabó, sí se evidencia cierta uniformidad. Según Vásquez, como el huayno se amoldaba mejor a las necesidades de las disqueras –canciones de tres minutos de duración con una temática amorosa y que, en muchos casos, podían bailarse–, fue tomado como género predilecto, en desmedro de danzas indígenas que “pecaban” de extensas o repetitivas (Vásquez 1983: 128). Es cierto que otros géneros también fueron de la partida: se grabaron *huaylarshs*, pasacalles, yaravíes, etcétera, pero sin hacerle sombra al huayno. Los que llegaron al acetato tampoco fueron

6 Montoya evalúa estas concesiones de manera negativa en una entrevista en 1987. Dice: “Lo que me parece muy significativo es que muchos grupos musicales y los cantantes de folclore andino dentro del mercado musical se han adaptado rápidamente a las exigencias de las disqueras, coliseos y programas radiales para mutilar canciones, aligerarlas y adecuarlas a un gusto más urbano. En una búsqueda de falsa originalidad, han variado los ritmos y la forma de terminar las canciones, por ejemplo, de tal modo que gran parte de los migrantes no se reconoce en esas canciones o se reconoce a medias. Pero cuando llega alguien a Lima desde el fondo de los Andes, y canta ‘como se debe cantar’, en él sí se reconocen” (1987: 45). Las estadísticas de ventas de ese tiempo parecen contradecir a Montoya y sugieren, por el contrario, una gran aceptación de la música mediática andina.

7 La homogeneización de la música es uno de los temas más recurrentes entre los enemigos de la industria discográfica. Desde Adorno en su famoso ensayo “On Popular Music” (Adorno 1990), se ha insistido –una y otra vez– en el carácter nefasto del mercado discográfico, que promueve un gusto generalizado. Sin embargo, la diversificación de la música no ha parado en ningún momento. Para una versión crítica de esta postura véase Mendivil (2020).

los huaynos que producían los sectores más desfavorecidos. Se trató, mayoritariamente, de canciones mestizas y urbanas o, si era el caso, de huaynos de origen indígena, mas ejecutados al estilo mestizo o señorial (Arguedas y Guerrero 2012: 469; Montoya 1987: 45). Incluso el consumo de los discos estuvo jerarquizado debido a las evidentes diferencias de poder adquisitivo entre poblaciones urbanas y rurales. Así, las clases altas prefirieron discos de larga duración, mientras que las bajas optaron por el 45 rpm, que era mucho más económico y ofrecía solamente las canciones de éxito del momento (Arguedas y Guerrero 2012: 469).

Pero la conformación de un mercado discográfico para la música andina generó –sobre todo– un espacio propicio para desarrollar subjetividades artísticas o personas musicales, para usar el feliz término propuesto por Philip Auslander (2021).⁸ Partiendo de la teoría de los marcos de Erwin Goffman, Auslander sostiene que, cuando observamos a un artista sobre el escenario, no vemos a la “persona real”; que –como en el caso de los actores– hay una entidad que media entre ellos y su audiencia, generándose así una versión de esa persona construida expresamente para el propósito específico de tocar música ante un público (2021: 88). Una muestra de esta disociación entre persona real y musical en el caso de las primeras estrellas de música andina popular es el uso de nombres artísticos como Picaflor de los Andes (Víctor Alberto Gil), Pastorita Huaracina (María Alvarado Trujillo), Gorrión Andino (Leoncio Giraldo Gamarra), El Jilguero del Huascarán (Ernesto Sánchez Fajardo), Flor Pucarina (Leonor Chávez Rojas) o Gavilán Negro (Juan Aguilar), que hace del personaje sobre las tablas un *alter ego* de la persona en su esfera privada. Imposible no notar el vínculo que los topónimos incluidos en los nombres establecen con los lugares de origen de los intérpretes, algo que se refleja –además– en el uso consciente de chalecos, polleras, pecheras o sombreros, que, por lo general, en los Andes suelen indicar procedencia. En ambos casos –usar un nombre artístico o indumentaria que difiere de la cotidiana– se evidencia un intento por establecer una distancia entre el artista y su público, aunque manteniendo un discurso de identidad colectiva compartida: si en la comunidad el músico era un miembro más, ahora –en el campo del mercado musical capitalista– la identidad del intérprete se transforma también en un producto que debe ser moldeado adecuadamente.

Sería imposible no referirnos a las condiciones técnicas con que contaron las primeras estrellas de la música popular andina. Sabemos que, antes de la tecnología multipistas, el objetivo de una grabación en el estudio era aislar todos los sonidos

8 Dice Auslander: “Lo que los músicos performan primero y ante todo no es música, sino su propia identidad de músicos, su persona musical” (2021: 88). Como este autor señala, esta *persona musical* se construye en interacción con el lugar de la *performance*, con el público, utilizando aspectos raciales, de género y de clase u otros estructurales, propios de las convenciones sonoras o performativas del género. Para una profundización del término *persona musical* remitimos a los lectores al libro de Auslander (2021).

ambientales por considerarlos no pertenecientes al corpus musical, lo que demandó una alta dosis de creatividad por parte de los productores y los ingenieros de sonido (Byrne 2012: 142). Aunque cuando se comenzó a grabar la música de los Andes la industria de la música ya había desarrollado técnicas muy efectivas para lograr un sonido límpido y regulado en el estudio, nada de esto se percibe en los primeros discos de música andina y en buena parte de los que se produjeron hasta bastante entrado el siglo XX (Mendívil 2012: 111-112). No es arriesgado asegurar que el huayno comenzó a ser producido con una calidad de sonido muy inferior de la que se alcanzaba, por dar un ejemplo, en el caso de la música criolla que también se grababa en el Perú. A manera de hipótesis, sostendremos que el hecho de que las grabaciones “caseras” de Arguedas hayan tenido tanto éxito, pese a sus evidentes deficiencias sonoras, produjo en la industria discográfica la idea de que el sonido no era importante para los músicos ni para el público andino. Esto explicaría por qué los empresarios musicales decidieron no invertir más de lo necesario en salas de grabaciones o en ingenieros de sonido. Efectivamente, los huaynos de esta generación de intérpretes andinos parecen haber sido grabados en sesiones en vivo y con micrófonos ambientales, una técnica que, para entonces –hablamos de finales de la década de 1950– ya era más que anacrónica. No es difícil escuchar en dichas grabaciones saturaciones, entradas a destiempo o desbalances de volumen, defectos de grabación que hubiesen sido inaceptables en otros géneros musicales de la época. Aquí también se hace evidente cierta desidia en el trato que la industria discográfica dio a la música andina, pese a que esta le proveía buenos dividendos.⁹ En ese sentido, debe considerarse que la aparición y el éxito de las primeras estrellas de huayno no se debió exclusivamente al impulso que recibieron del mercado musical en el área andina, sino también –o sobre todo– a la capacidad de dichos intérpretes de establecer nexos afectivos y de intercambio cultural y económico con una comunidad que los reclamaba como suyos.

Las estrellas del huayno andino urbano

Entre los muchos artistas que formaron la primera generación de estrellas de la música andina, por la dimensión de su éxito en vida y por la importancia de su legado para las generaciones posteriores nos centraremos –a continuación– en los itinerarios de vida de

9 Aún en la década de 1980 se solía grabar en grupo y montar apenas la primera voz en una toma posterior. Es recién en la década de 1990 que se incorpora la grabación multipistas en la música de los Andes, lo que permite el desarrollo de arreglos más ambiciosos por parte de los músicos en instrumentos como la guitarra, la quena o el charango (véase Tucker 2010: 154). Para una visión sobre la injerencia de las técnicas de grabación en el huayno desde mediados del siglo XX hasta lo que va del siglo XXI, véase Mendívil (2012).

tres intérpretes: María Alvarado Trujillo, Pastorita Huaracina; Ernesto Sánchez Fajardo, El Jilguero del Huascarán; y Víctor Alberto Gil, Picaflor de los Andes.¹⁰

Según Montoya, antes de la irrupción de la música grabada en el área andina, los arrieros eran los grandes agentes del cambio, al contribuir a la difusión suprarregional de los estilos y los géneros:

Pero el gran cambio se produjo con la radio, a través de los programas que están, naturalmente, asociados a la industria del disco. Los discos enlatan la música y cumplen la función de fijadores de los ritmos y los versos. Es a través de los discos y la radio que la música de Puno va al callejón de Huaylas, y la de Ancash al Cusco. Se produce un intercambio de experiencia y ritmos musicales que dan un matiz nuevo que nunca antes se había producido en el Perú (Montoya 1987: 46).

Esa función –y podríamos decir también esa responsabilidad– recaía ahora en los intérpretes de la música popular que comenzaba a emerger. Es bueno subrayar aquí que los artistas andinos no contaban con paradigmas, de manera que su trayectoria y su forma de ser fue “creación heroica”, para usar la feliz expresión de José Carlos Mariátegui. Las biografías que ofrecemos a continuación están, por eso, orientadas a valorar el gran aporte de estas estrellas en cuanto abrieron un camino para las generaciones posteriores de intérpretes.

María Alvarado Trujillo, Pastorita Huaracina

María Dicientia Alvarado Trujillo, conocida con el nombre artístico de Pastorita Huaracina, es una de las primeras mujeres andinas que se convirtió en ícono popular en el Perú y forma parte de las figuras solistas emblemáticas de la música tradicional mestiza que –en unión con dúos, tríos y conjuntos– lograron la transformación cultural de Lima. Nació el 19 de diciembre de 1930 en el barrio de Rayash del Centenario, ubicado en Malvas, distrito que antes formaba parte de la provincia de Huaraz, que luego pasó a integrar Aija, y que hoy pertenece a Huarmey, en la región Áncash. Fue hija de Hipólito Alvarado Gómez, agricultor y director de la banda de músicos del distrito de Malvas, y de Micaela Corsino Trujillo.¹¹ Fue la última de 12 hermanos y creció en el seno de

10 Rodrigo Montoya ofrece un listado bastante amplio de la primera generación de intérpretes de huayno popular (2013: 183-184). Romero menciona como representativos de dicha generación a los tres artistas elegidos por nosotros (1988: 268). Al menos otros tres intérpretes podrían ser considerados: Flor Pucarina, Jaime Guardia y Raúl García Zárate. Para el caso de la primera, véase tanto el artículo de Julio Mendívil en este volumen como Mendívil (2014). Para el caso de Jaime Guardia, véase Larrú (1988), Mendívil (2015) y Zuzunaga Huita (2017). Para el caso de Raúl García Zárate, véase el artículo de Camilo Pajuelo en este volumen, así como Arguedas (1977) y Pajuelo (2005).

11 Salvo que se indique lo contrario, las informaciones biográficas que siguen provienen de la entrevista realizada con Luz Elena Romero Alvarado, hija de María Alvarado Trujillo.

una familia humilde, cuya actividad era el pastoreo de rebaños en el paraje de Rahuey Pampa.

Al fallecer su madre, la joven se trasladó a Lima, donde fue acogida en casa de Claudia Alvarado, su hermana mayor. A la muerte de esta, María, siendo adolescente aún, ingresó a trabajar como servidora del hogar. Esta experiencia perfiló su sensibilidad social que, en el futuro, se vio reflejada en su papel como lideresa de las mujeres andinas. Imposibilitada de continuar sus estudios primarios, María decidió volcar su entusiasmo en la música. Entonces ingresó como bailarina a la Compañía Folclórica Atahualpa, que dirigía el músico cusqueño Luis Durand. Con el nombre artístico de Torcacita Huaracina, debutó en el Coliseo Bolívar el año 1945. A inicios de la década de 1950, pasó a integrar el coro de la Compañía Folclórica Huayna Cápac, bajo la dirección de Aquiles Azurza. Fue Azurza quien le dio el nombre de Pastorita Huaracina, nombre que ella asumió con gusto, pues le recordaba sus actividades pastoriles de la infancia.

Debido a su talento musical, el conjunto ancashino Atusparia –el conjunto musical huaracino más representativo– la convocó, en el año 1954, para ser su vocalista principal. Fue con Atusparia, y bajo la dirección musical de Manuel Hidalgo Infante, que realizó sus primeras grabaciones en discos de 78 rpm. Ese mismo año formó, además, su primer conjunto: Los Andes de Áncash, con Carlos Antonio Romero Manzanedo en la dirección. Pastorita Huaracina ingresó plenamente al mercado discográfico en 1957, acompañada del conjunto Atusparia, con el que graba las chuscadas *La cervecita* y *Neblina blanca* para el sello Odeón, de la empresa Industrias Eléctricas y Musicales Peruanas S. A.¹² Un año más tarde, publicó su primer larga duración para el mismo sello, titulado *La Pastorita Huaracina*, una recopilación de sus temas aparecidos anteriormente como 45 rpm. Posteriormente, grabó numerosos larga duración para las disqueras Industrias Musicales El Virrey, Phillips y Odeón de IEMPSA, así como para Industrial Sono Radio.

El repertorio musical de Pastorita Huaracina fue de amplitud y abarcó todas las regiones del Perú. Interpretó chuscadas, pasacalles, danzas, huaynos, mulizas, *huaylarsh*, carnavales, pandillas, vales, taquiraris, incluyendo un *changanacuy* de Lamas, música de la zona amazónica. En cuanto a la conformación instrumental de sus grabaciones, esta fue la del conjunto musical de cuerdas típico de la región ancashina, aunque eventualmente podían escucharse saxos y hasta teclados. En sus primeros discos apareció acompañada por Los Andes de Áncash, de Carlos Antonio Romero, que luego se convertiría en el conjunto Los Andes del Perú. Posteriormente grabó con Melodías del Perú, agrupación musical con la que realizaría casi la totalidad de sus grabaciones discográficas, bajo

12 IEMPSA, en adelante.

la dirección musical de Eberth Álvarez Salinas. En versiones musicales del centro del país, contó con el acompañamiento de la legendaria orquesta Lira Jaujina, del maestro Tiburcio Mallaupoma. Una variante interesante fueron las versiones que grabó de la chuscada *Muchachita coronguina* y de los pasacalles *San Cristóbal*, *Bajo el cielo de los incas* y *Cóndores de Chavín*, con la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, para el LP *Siempre nuestra* (1977). Hacia finales de los años 1970, Pastorita Huaracina incursionó en el estilo del huayno con arpa, de la sierra norte de Lima, y grabó el miniplay *Corazoncito*, que incluye seis temas con el connotado arpista Rubén Cabello. Entre sus canciones de éxito podemos mencionar algunos clásicos como *Quisiera quererte*, *A los filos de un cuchillo*, *Malvacina*, *Tu boda*, *Mujer andina*, *Río Santa* y *Zorro negro*.

La voz de Pastorita Huaracina ha sido ponderada por el etnomusicólogo británico James Butterworth con las siguientes palabras:

Su voz se situaba en un registro medio y tenía una calidad nasal derivada de la interpretación vocal femenina andina. Una técnica vocal igualmente andina consistía en acentuar ciertas palabras y sílabas con pausas vocales rápidas en las que su voz pasaba momentáneamente a un registro de falsete (Butterworth 2014: 49).

La labor de Pastorita Huaracina no se reduce a la actividad artística. Como comunicadora, en 1968 creó y dirigió el emblemático programa radial *Canta el Perú Profundo*, que se emitió, en sus inicios, por Radio Agricultura, y posteriormente por Radio Nacional, Radio La Crónica y, por último, por Radio Santa Rosa. El año 1974 incursionó en el medio televisivo cuando los directivos de Telecentro le pidieron conducir el programa de música andina *Alma Folklórica*. Sin embargo, la radio continuó siendo el medio predilecto para la difusión de su compleja persona musical. Allí divulgó su repertorio musical, pero, además, expresó repetidas veces su compromiso con los derechos y demandas de las trabajadoras del hogar, convirtiéndose –con el pasar de los años– en una vocera de esta comunidad.

En medio de un ambiente misógino, Pastorita Huaracina fue una de las primeras figuras públicas en promover la igualdad entre hombres y mujeres desde la música popular, aunque no fue partícipe de ninguna organización feminista. La etnomusicóloga holandesa Elisabeth Den Otter la describió como “una gran señora”, empeñada en difundir la música de su pueblo y la de otras partes del Perú (Den Otter 1985: 295), y Butterworth, como una intérprete de “carácter imponente” (2014: 50). “Su conocimiento de la música del Perú”, dice Den Otter, “su profesionalismo, su tenacidad, y su bondad, eran notables” (Den Otter 1985: 295).



Pastorita Huaracina (archivo personal de Pastorita Huaracina.
Cortesía de Luz Elena Romero Alvarado).

En la década de 1990, Pastorita Huaracina siguió siendo un testimonio vivo de los precursores de la música andina, una importante figura que establecía un nexo vital con las nuevas generaciones de intérpretes. Incluso en el siglo XXI, Butterworth pudo comprobar en entrevistas que sigue siendo un referente importante para jóvenes intérpretes de su región y de otros lugares del país (2014: 50, 51, 52).

Pastorita Huaracina fue reconocida por el Ministerio de Educación con las Palmas Artísticas en el Grado de Maestra (1986) y recibió una pensión de gracia por parte del Estado por ser Patrimonio Cultural Viviente de la Nación (1987). Igualmente, fue nombrada Comendadora de la Nación por la Cámara de Senadores (1987) y recibió el Premio José María Arguedas, otorgado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en su calidad de representante genuina del arte popular en el Perú. En 1991 fue condecorada por el Congreso como reconocimiento a su labor divulgadora del folclore peruano y a su talento artístico, y en el año 1999 el Poder Ejecutivo le otorgó la Orden El Sol por su meritoria carrera. María Alvarado Trujillo fue reconocida de manera póstuma por el Estado peruano como Mujer del Bicentenario debido a su lucha a favor de los derechos de la mujer (Espíritu 2022: 58). El antropólogo César Ramos Aldana ha resumido su legado de la siguiente manera:

Su voz fue un instrumento de transformación social, y durante tres décadas condujo su propio programa radial: “Canta el Perú Profundo”, donde daba cabida no solo a la música provinciana, sino a las denuncias frente, al abuso de autoridades y poderosos, esto lo hacía en castellano y quechua, con un dominio y fluidez que se reflejaba en su inmensa sintonía [...] (Ramos Aldana 2012: 2).¹³

María Alvarado Trujillo, Pastorita Huaracina, falleció el 24 de mayo del 2001. Sus restos fueron incinerados y esparcidos en el río Santa, en Huaraz, a pedido de la cantante.

Ernesto Sánchez Fajardo, El Jilguero del Huascarán

Considerado como un pionero en la difusión de la música andina en Lima y como uno de los músicos peruanos más trascendentales del siglo XX, el cantautor, músico, compositor y líder sindical Ernesto Samuel Sánchez Fajardo, El Jilguero del Huascarán, está considerado –al igual que Pastorita Huaracina– como uno de los más altos referentes del canto ancashino. Sánchez Fajardo nació el 7 de noviembre de 1928 en Bambas, caserío perteneciente entonces a Llapo, provincia de Pallasca, que desde 1943 está circunscrito a la provincia de Corongo, en la sierra de Áncash.¹⁴ Sus progenitores fueron humildes agricultores: don Emilio Sánchez Roldán y doña Salvadora Fajardo de Sánchez. Debido a su procedencia humilde, Sánchez Fajardo vivió en carne propia la explotación, la desigualdad y el dolor de la vida campesina y la discriminación como migrante, motivo por el cual tornó su arte musical en un canal de expresión para manifestar su rebeldía e inconformismo con las injusticias que sufrían los sectores más desfavorecidos de la sociedad peruana.

El Jilguero del Huascarán inició su carrera artística en 1942, con apenas 14 años de edad, con el trío Los Hijos del Sol. Poco a poco, se abrió paso en el baile integrando diversas compañías de arte folclórico, como la compañía Ollanta de Ayacucho, la Tahuantinsuyo del Cusco, y la Hatun Áncash y la Catalina Huanca de Junín. Particular importancia en su carrera adquirió la compañía Sumac Ticka, del Cusco, cuya directora, la soprano Luz Gálvez, lo bautizó con el seudónimo de Jilguero del Huascarán, nombre que lo acompañó a lo largo de su carrera. El año de 1949 participó en el Festival de San Juan de Amancaes, evento promovido por

13 La cita proviene de un texto escrito por César Ramos Aldana con motivo de la publicación *Pollera proletaria*, que organizó la Derrama Magisterial en el año 2012, aunque aparece firmado como Centro Cultural José Antonio Encinas.

14 Salvo indicación contraria, las informaciones siguientes provienen de la entrevista realizada con Maruja Fuentes, viuda de Ernesto Sánchez Fajardo. Para mayor información sobre la vida del Jilguero del Huascarán, véase también Sánchez (2022).

la Municipalidad Distrital del Rímac, en el que recibió un diploma de honor y una medalla de oro en mérito a su destacada interpretación. A partir de ese momento, se incrementaron sus contratos como solista y comenzó a cantar en los principales coliseos limeños.

Su primera aparición en vivo en radio –conjuntamente con su amigo, el guitarrista coronguino Fausto Castillo Huiza– tuvo lugar en 1957, en el programa Sol en los Andes, del conocido locutor y promotor musical Luis Pizarro Cerrón, emitido por Radio El Sol. Posteriormente participó en programas como Takiyninchis y El Heraldo Musical de los Andes, producidos por Radio Nacional del Perú. Por esos años, incursionó como productor de programas radiales de música andina como El Cantar de los Andes, transmitido por Radio Agricultura y coconducido por su esposa, Maruja Fuentes. En este espacio, El Jilguero se esmeró en visibilizar a las poblaciones rurales de campesinos y comerciantes de los Andes. Su poder de convocatoria y popularidad le permitieron promover la conciencia política de sus seguidores y realizar algunas labores de asistencia social. Un buen ejemplo de ello es su compromiso con las cárceles de provincias, donde improvisó conciertos durante las visitas que hizo para donar ropa o víveres que recolectaba personalmente en las casas comerciales. En 1968 convocó a una histórica concentración popular en la plaza San Martín de Lima que promovía la creación de la Universidad Nacional de la Región Áncash, gestión colectiva que fue apoyada por los movimientos campesinos y el pueblo huaracino. Después del feroz terremoto que sacudió el país en 1970, el cantante lideró una gigantesca campaña en favor de los damnificados. Como gremialista, fue cofundador, en 1949, de la Asociación de Artistas y Conjuntos Folkloricos del Perú; 10 años después cofundó el Sindicato de Artistas Folkloristas y, en 1969, promovió la fundación de la Federación Nacional de Folkloristas. Su interés por el bienestar de los artistas musicales andinos lo llevó, en 1970, a conformar la comisión encargada de proponer la primera legislación y reglamentación de espectáculos en el Perú. Dos años más tarde, integró la comisión para redactar la primera Ley del Artista; asimismo, formó parte de la Comisión de Elaboración del Reglamento de Derechos Sociales del Artista Nacional. Todo esto demuestra, a grandes rasgos, su enorme compromiso con la sindicalización de los músicos andinos que mencionamos líneas antes, que fue una de las consecuencias del ingreso al mercado discográfico. En 1979, hizo historia al convertirse en el primer artista peruano elegido representante a una Asamblea Constituyente. En este espacio, Ernesto Sánchez Fajardo se dedicó a la protección y promoción del patrimonio cultural inmaterial, así como a incentivar el estudio y conservación de las lenguas aborígenes y las culturas nativas.

El Jilguero del Huascarán ha sido ampliamente reconocido como un pionero de la música andina popular (Arguedas 1977: 17; Lloréns Amico 1983: 140; Romero 1988: 268; Turino 2008: 106). Su primera grabación data del año 1948, cuando

realizó un disco de carbón de 78 rpm para el sello Odeón de Buenos Aires con los huaynos *Mujer andina* y *Lunes carnaval*. Durante más de una década, produjo cientos de registros fonográficos con solo guitarra y voz en formato de 45 rpm para el sello discográfico Odeón y para La Cholita, el nuevo sello que IEMPSA creó para los artistas andinos. En 1961, se convirtió en el primer músico andino que recibió de manos de una empresa discográfica un disco de oro por el huayno *Marujita*, escrito en 1960 como homenaje a su esposa. El mismo año, Odeón editó el primer larga duración con música andina, con una compilación de sus canciones. Ciertamente, no existe registro cuantificado de la producción musical grabada en 78 rpm y tampoco de la realizada en formato de 45 rpm. Se estima que fueron cientos de discos grabados y distribuidos por todo el país.

En sus primeras grabaciones, se puede escuchar algunas canciones ejecutadas con guitarra y voz, en las que emplea las afinaciones o templos tradicionales propios de su región. Más adelante, el acompañamiento musical alcanzó conformaciones como la de la estudiantina, con violines, guitarras, mandolinas, quenas y acordeón. El Jilguero del Huascarán fue también una persona afecta a experimentar con diversos estilos: acompañó su canto con instrumentos tradicionales como la roncadora (una flauta de pico, abierta y con orificios de digitación) y la caja (un tambor de marco andino)¹⁵, pero igualmente grabó con bandas de metales (trompeta, tuba, redoblante y bombo), lo que no era común en los registros discográficos, o con instrumentos inusuales para el huayno, como el huero. Del mismo modo, innovó insertando voces femeninas como coro –inicialmente con las hermanas Zoila y Maruja Fuentes– y, asimismo, introdujo el uso de las palmas para las fugas de los huaynos. Otros instrumentos utilizados en sus grabaciones fueron el arpa y el violín al estilo de la sierra de Lima, la mandolina, la caja cajamarquina, el acordeón y hasta el *órgano* electrónico. Den Otter lo menciona como uno de los intérpretes profesionales de la música de Áncash, remarcando su presencia a nivel nacional. (Den Otter 1985: 291). Su éxito fue tan contundente que el propio Arguedas lo llenó de elogios en un artículo dedicado a la música de los Andes:

15 Para mayor información sobre estos instrumentos, véase el *Mapa de instrumentos musicales de uso popular en el Perú* (INC 1978: 98 y 227). Asimismo, Den Otter (1985: 88 y 93).



Jilguero del Huascarán. Fondo Documental (Archivo Sucesión Sánchez Fuentes. Cortesía de Julia Sánchez Fuentes).

Cuando Ernesto Sánchez Fajardo, El *Jilguero del Huascarán*, se presenta en los escenarios de los coliseos “Dos de mayo” o “El Nacional” (ahora canta en el primero) todo el público aplaude y aún lanza alaridos de júbilo. El anunciador del Coliseo “Dos de mayo” lo presenta: “Aquí está el gigante de la canción ancashina” Y no es ningún gigante. Me honro con su amistad desde hace más de 15 años. Es un muchacho delgado. De aspecto frágil, casi enfermizo. Cuando ha interpretado ya cinco o seis canciones y hace como que se va del escenario, el alarido del público se repite. La multitud silba y aplaude, se pone de pie, exige que vuelva, vocea al mismo tiempo nombres de las canciones que el Jilguero ha compuesto [...] Su voz de tenor es melodiosísima, dulce y enérgica. Tiene “ángel”. Las mujeres y hombres le escuchan en silencio casi reverente durante la primera parte de los huaynos

ancashinos, que es casi una canción –salvo que se trate de una canción picaresca– en la segunda parte: la fuga, viejos y jóvenes, jalean; las señoras hacen bailar a los niños sobre sus rodillas, los hombres en sus asientos llevan el compás con todo el cuerpo, algunos que están de pie bailan. El Coliseo todo es dominado por la voz, por la intención ardiente y sincera con que la bellísima voz del Jilguero trae al ambiente ya estremecido [...] (Arguedas 1977: 18).

El Jilguero del Huascarán ganó especial prestigio debido al contenido social de sus canciones que, con profundo realismo, describieron los pesares y angustias de los sectores más vulnerables del país. Así, su canto supo erguirse contra la desigualdad, la pobreza, la explotación, la injusticia y la discriminación. Temas como *Verdades que amargan*, *Al compás de mi guitarra*, *Señores, alcaldes*, *Clamor ancashino* y *Peoncitos de mi tierra* dan buena cuenta del compromiso político del cantante andino. En mérito a su esfuerzo y dedicación fue honrado en innumerables ocasiones con diplomas, placas recordatorias, pergaminos, condecoraciones como medallas y trofeos. Uno de sus últimos honores en vida fue recibir las Palmas Magisteriales en el grado de Maestro, concedidas por el Ministerio de Educación del Perú, en mérito a una vida entregada por entero a interpretar y difundir nuestro folclore nacional. Ernesto Sánchez Fajardo, El Jilguero del Huascarán, falleció el 23 de diciembre de 1988. En el año 2008, el Instituto Nacional de Cultura lo declaró de forma póstuma Personalidad Meritoria de la Cultura Peruana y otorgó a su obra musical el estatus de Patrimonio Cultural de la Nación. Pese a los años transcurridos, el legado de El Jilguero del Huascarán sigue estando vigente y siendo motivo de exposiciones y publicaciones (véase Sánchez Fuentes 2022: 327).

Víctor Alberto Gil, Picaflor de los Andes

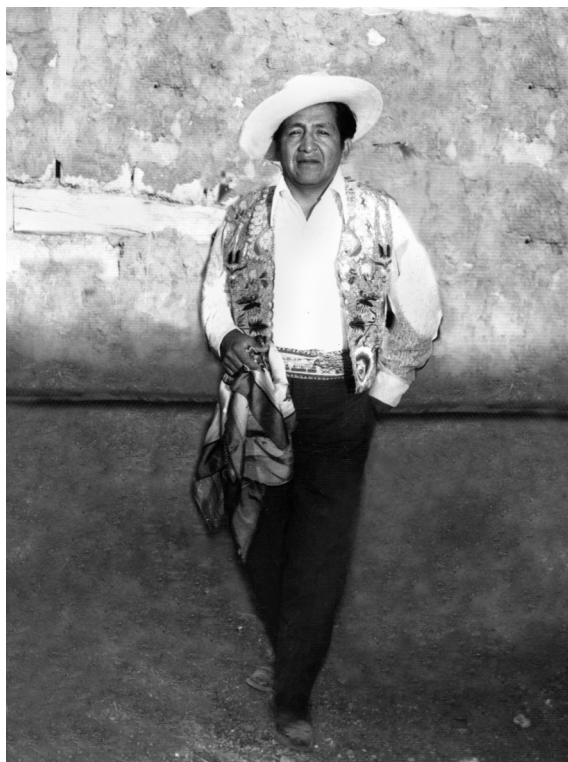
En una nota a pie de página del análisis del catálogo citado en la introducción de este artículo, Arguedas y Guerrero indican que el 39,43% de la producción discográfica de música andina en 1967 provenía del Valle del Mantaro: “Es decir –afirman– que el Valle del Mantaro, la zona más «aculturada» de la sierra peruana, la más activamente vinculada a Lima, y en la cual el quechua casi ha desaparecido por completo, es sin embargo el núcleo más fecundo y más activo del cultivo y la difusión de la música folklórica” (Arguedas y Guerrero 2012: 483). No llama la atención, por eso, que uno de los intérpretes más afamados de la primera generación haya sido uno proveniente de dicha región: Víctor Alberto Gil Mallma, más conocido como Picaflor de los Andes. El profundo arraigo popular de su voz enérgica para interpretar las vivencias de su pueblo en huaynos, mulizas y tunantadas lo convirtió en un protagonista histórico y representativo del canto popular huanca.

Víctor Alberto Gil nació el 8 de abril de 1928 en el pueblo de Tambo, en la ciudad de Huancayo, región Junín. Su padre fue un hacendado de nombre Bernabé Gil, y su madre, doña Francisca Mallma Huamán. Ese mismo año Víctor Alberto fue bautizado en Huanta, Ayacucho, la tierra de su madre.¹⁶ Durante su infancia, realizó sus estudios primarios en Chanchamayo, Junín, en centros escolares de varones en las comunidades de San Ramón y La Merced. Tras la muerte de su madre, el niño se trasladó a vivir a casa de su tía Cirila Marín, en Huancayo, quien lo apoyó para que culminara sus estudios escolares primarios. Una vez concluido el colegio, aprendió el oficio de chofer de camiones y volquetes, y ejerció labores como mecánico, además de trabajar eventualmente en la construcción.

La afición por el canto lo acompañó desde su niñez y se afianzó al cumplir los 17 años, cuando, junto a su amigo Julio Díaz, fundó el conjunto Los Amantes. Al mismo tiempo, comenzó a dirigir una compañía musical con la que llevó varios espectáculos a los asientos mineros del centro del país. A principios de la década de 1950, Víctor Alberto continuaba ligado a la música, aunque tuviese que recurrir a otros trabajos para ganarse la vida. Por esos años, junto a su amigo Julio Cartolín, fundó el conjunto musical Los Compadres, mientras trabajaba para la empresa Ford como pintor de autos. Tras un tiempo en Huancavelica y Pasco, en 1957 se trasladó con su familia a la provincia de Tarma, donde conoció a Teófilo Galván Aliaga, compositor e intérprete de la música huanca, quien, junto con su hermano Alejandro, conformaba el reconocido dúo Los Hermanos Galván de Chupaca y, posteriormente, a los hermanos Tacuri del conjunto Juventud Tarmeña, con quienes también compartió inquietudes musicales.

En 1958, durante un viaje ocasional a la ciudad de Lima, su familia lo motivó a presentarse a un concurso folclórico que organizaba radio Excelsior. Gil ganó el primer puesto interpretando su composición *Aguas del río Rímac*. Ese mismo año pasó a ser vocalista del conjunto Los Picaflones de San Mateo, con quienes trabajó artísticamente durante un año. Tras la disolución del conjunto, Víctor Alberto probó suerte cantando como solista en el Coliseo Nacional del distrito de La Victoria. Allí lo escuchó Arguedas, quien lo animó a inscribirse como artista vernacular en los registros de la Casa de la Cultura del Perú. El 20 de octubre de 1964, el cantante fue calificado como solista interpretando música tradicional de la región huanca, ya con el seudónimo de Picaflor de los Andes.

16 Salvo indicación contraria, los datos biográficos presentados provienen de la entrevista realizada a Zoila Gil Artica, hija de Víctor Alberto Gil.



Picaflor de los Andes (archivo familiar. Cortesía de Zoila Gil Artica).

En 1962, Picaflor de los Andes ingresa al mercado discográfico con el huayno *Margarita Huambla*, su primer sencillo para el sello discográfico Smith. Un año después firmó contrato con el sello El Virrey, empresa con la que grabó un centenar de discos sencillos 45 rpm. Una característica de sus discos fue el acompañamiento de orquestas típicas del Valle del Mantaro, conformadas comúnmente por arpas, violines, saxos y clarinetes (Romero 2001: 25; Valenzuela 1984). A lo largo de su carrera, Picaflor grabó con las orquestas más representativas del Valle del Mantaro, como Los Compadres, de Julio Cartolín; Los Amantes, de Julio Díaz; Juventud Tarmaña, de los Hermanos Tacuri; Los Picaflores de San Mateo; Los Engreídos de Jauja, de Julio Rosales Huatuco; Añoranzas del Centro, de Daniel Gonzales; Ritmo Alegre de Canipaco, de Máximo Coronel; Aurora Andina, de Carlos Baquerizo Castro; la Lira Tarmaña, de Adrián Solano Cruz; la Lira Jaujina, de Tiburcio Mallaupoma Cuyubamba; Juventud Típica Huancaína, de Zenobio Dagha; y la Orquesta Selección del Centro, de Atilio Moreno Amaro.

Como autor y compositor, Víctor Alberto Gil tiene registradas en la Asociación Peruana de Autores y Compositores (APDAYC) un total de 130 canciones, entre las que destacan *Aguas del río Rímac*, *Corazón mañoso*, *Maldita pasión*, *Yo soy huancaíno*, *Barrio*

de Piñonate, *Un pasajero en el camino*, *Por tu santo*, *Por las rutas del recuerdo*, *Agua rosada*, *El obrero* y *Gorrioncito*. Según el diario *Extra*, el 45 rpm *Corazón mañoso* alcanzó a vender más de 80 000 ejemplares en seis meses, marcando un récord en la discográfica nacional.

Al igual que El Jilguero del Huascarán, Picaflor de los Andes cantó las penurias del pueblo andino. Su identificación con este, según Arguedas, se debía a que su biografía estaba marcada por la misma experiencia de discriminación que pasaban la mayoría de los migrantes andinos en la capital: “Gil Mallma –dice Arguedas– trabajó y luchó desde la infancia en las ciudades capitales, en minas y campos de ambas zonas; como chofer ha recorrido las carreteras y pueblos por las que Huancayo reciben y envían mercadería, por donde se van y vuelven los inmigrantes” (1977: 29). De su experiencia minera surgió el huayno *El obrero*, uno de sus temas emblemáticos, y que el sociólogo Alberto Flores Galindo tomó como punto de partida para analizar los maltratos y la explotación que recibieron los mineros en la región del Centro en su libro *Los mineros de la Cerro de Pasco 1900-1930* (Flores Galindo 1974).

A partir de 1966, dirigió el programa radial Clarinadas Peruanas, en Radio Inca, en la ciudad de Lima. Su vocación por las comunicaciones lo orientó a expandir este programa creando filiales en Radio Junín y Radio Chinchaycocha, de Junín; Radio Andina, de Huancayo; y Radio San Juan, de Tarma.

Al igual que Pastorita y El Jilguero, Picaflor de los Andes cantó al migrante trabajador. Esta empatía con la gente común lo empujó a involucrarse como institucionalista. Actuó como secretario general y fue cofundador del Sindicato de Artistas Folkloristas del Perú (SAFP), también secretario del Círculo de Comentaristas del Folklore Peruano y dirigente de cooperativas de trabajadores en mercados de la capital. En 1970 inauguró su taller de canto y formación artística en una oficina a pocos metros de la plaza Bolognesi, en Lima.

Su repertorio musical abarca todos los géneros del Valle del Mantaro: *huaylarshs*, santiagos, chonguinadas, tunantadas, pasacalles; asimismo, algunos géneros provenientes de otras regiones, como el yaraví sureño o el vals. Como era común en la época, Picaflor canta con voz de pecho, ayudado por el micrófono para imponerse sobre el sonido fuerte y denso de las orquestas típicas, alcanzando en sus interpretaciones registros agudos propios de su voz de tenor (Mendívil 2014). En un artículo sobre los coliseos en Lima, publicado en el suplemento dominical del diario *El Comercio* el año 1968, Arguedas pondera su trabajo artístico con palabras hartamente elogiosas:

Gil Mallma es bajo de estatura; pero vestido de huanca, de pie en el escenario, con el sombrero en alto, girando en una danza o al levantar los brazos para agradecer los aplausos, parece no sólo mucho más alto, sino verdaderamente imponente. Las primeras notas de huaynos y mulizas y especialmente de los Huaylas, las hace estallar en una especie de triunfal lamento. El público aplaude como un eco instantáneo de la voz tan aguda,

tan intensa y constreñida de afectos contradictorios: dolor, anhelo y desaffo. [...] Gil Mallma canta entre ruidos, jaleo, silencio, silbidos de júbilo. El Coliseo [sic] se convierte en una especie de fragua. No es posible encontrar una mayor identificación entre artistas y público, una mayor estimulación recíproca (Arguedas 1977: 29).

Víctor Alberto Gil, Picaflor de los Andes, recibió importantes distinciones como reconocimiento a su destacada labor artística, otorgadas por la prensa especializada, el círculo de cronistas del espectáculo, los coliseos e instituciones provinciales. La muerte lo alcanzó a los 46 años de edad, en plena gira artística por el centro del Perú. La crítica musical andina y el público le otorgaron títulos “honorarios” de “genio del cantar huanca” o “genio del Huaytapallana”. Picaflor de los Andes falleció tras tres días de agonía, el 14 de julio de 1975 en el Hospital Regional Chulec –distrito de La Oroya, Junín–, víctima de una mielitis y un infarto. Su velorio, en el Coliseo Nacional, duró tres días y se estima que asistieron más de 100 000 personas.

La vigencia del arte de Víctor Alberto Gil, Picaflor de los Andes, en el siglo XXI ha sido destacada por Romero: “Sus grabaciones siguen estando disponibles, en formato de casete, y su popularidad es tal, veintisiete años después de su muerte, que un CD con una selección de veinticuatro de sus canciones más vendidas ha sido editado por El Virrey, una importante compañía discográfica” (Romero 2001: 116). En un estudio sobre formación de identidad y huayno, realizado en el barrio limeño de Huaycán, la mayoría de los entrevistados mencionó a Picaflor de los Andes como un personaje que los inspira y refuerza su adhesión a la música andina (Tito Ancalle 2010: 142). En ese sentido, el ídolo huanca sigue siendo una figura popular notable por su canto y compromiso con la difusión de la cultura andina.

Después de haber presentado las biografías de estos tres intérpretes, queremos ahora volver a una mirada panorámica que nos permita establecer coincidencias entre estas vidas y, a partir de ellas, repensar el tiempo de transformaciones que vivió la música andina al ingresar al terreno de lo popular.

Conclusiones

En la primera parte de este artículo, hemos expuesto las coordenadas históricas que hicieron posible la aparición de estrellas del canto andino. Hemos mostrado cómo, a raíz de la transformación demográfica de la capital, se fue estableciendo un mercado discográfico andino y cómo este influyó en el surgimiento de artistas profesionales. De forma representativa, hemos ventilado aquí las biografías de Ernesto Sánchez Fajardo, El Jilguero del Huascarán; María Alvarado Trujillo, Pastorita Huaracina; y Víctor Alberto Gil, Picaflor de los Andes. ¿Qué nos dice todo esto sobre los procesos de cambio de la

música de los Andes? Para entenderlo, vamos a regresar al concepto de persona musical. Como hemos dicho líneas antes, Auslander parte de la idea de que los intérpretes de música construyen una subjetividad artística diferente de la persona real, valiéndose para ello de estrategias performativas. Para Auslander, estas no se reducen a acciones sobre el escenario, sino que abarcan otras esferas de la vida en espacios públicos, como, por ejemplo, en apariciones televisivas o radiales, en entrevistas o en la interacción con los *fans* (Auslander 2021: 37-48). ¿Hay elementos en común entre los tres intérpretes que hemos analizado?

Las personas musicales de nuestros tres intérpretes se constituyen sobre la base de tres campos de acción: (i) la actividad artística, (ii) el rol de comunicadores y (iii) el activismo político. En los tres casos, nos encontramos con cantantes que, en algún momento de su carrera, incursionan en la radio y, a través de ella, emprenden una labor de defensa de los derechos de poblaciones vulnerables, ya sea de las mujeres andinas y las empleadas del hogar –en el caso de Pastorita Huaracina–, o de migrantes, de obreros y campesinos –en el caso de El Jilguero del Huascarán y Picaflor de los Andes–. Como ha observado Auslander, los cantautores suelen hacer uso de aspectos autobiográficos en sus canciones como una manera de generar mayor autenticidad (Auslander 2021: 107-108). Es notorio que la primera generación de estrellas andinas se valió de experiencias autobiográficas para sustentar públicamente la empatía que sentían por migrantes o desvalidos. Aquí la experiencia de vida se torna una justificación o un motivo para dar crédito a las inquietudes políticas. Ahora las vivencias de los cantantes se tornan en representativas de las del público, del cual se espera que se identifique con las letras de las canciones, por reflejar pesares similares a los vividos por él. Aquí no se trata solamente de un artificio de la industria musical para asegurar sus ventas, como Adorno (1990) solía suponer. Por el contrario. Se trata, también, de una actitud creativa de las primeras estrellas de la música andina: al ingresar en el circuito comercial y desligarse de sus vínculos de identidad tradicionales, estos artistas tuvieron que encontrar nuevas formas de ganarse el afecto de la colectividad andina. Efectivamente, esto puede verse con claridad en el itinerario artístico de nuestros tres intérpretes: pese a identificarse con una localidad específica –bien a través del nombre o bien de la vestimenta–, todos habían alcanzado notoriedad fuera de sus regiones, lo que los obligaba a buscar un repertorio más ecuménico, que les diera acceso a otros mercados. Así, su autenticidad dejó de pasar por los nexos locales y se orientó hacia lo que Michelle Bigenho ha denominado “autenticidad a través de la experiencia” (2002: 17), es decir, a través de una experiencia sensitiva que sustenta la *performance* y permite al público vivirla como verdadera. En ese sentido, encontramos aquí una nueva forma de generar autenticidad en la música andina, diferente de la que había imperado antes de su arribo al acetato. El agente musical andino se presenta ahora ya no como un miembro de la comunidad, sino como un líder cultural que asume un rol de mediador entre la experiencia rural originaria y la experiencia urbana.

Puede notarse también que las primeras estrellas de la música andina aparecen atrapadas en una zona de conflicto: por un lado, se les recrimina el abandono de formas tradicionales de producción y consumo musical (Montoya 1987: 45) –es decir, se les reprocha su desfolclorización (Lloréns Amico 1983: 134)–, pero, al mismo tiempo, se les celebra como pioneros en la conquista de espacios en los centros urbanos y en la popularización de la música andina (Arguedas 1977, Espíritu 2022, Sánchez 2022). No es casual que en la literatura sobre esta generación se presente *lo popular* como un estatus superior de la música –en el sentido evolutivo–, que supera su condición de folclore, como arte funcional, o que la libra –para bien o para mal– de sus connotaciones mágicas: Arguedas, por ejemplo, habla del paso de lo mágico a lo popular (1977: 27), mientras que Lloréns Amico, de la transición de lo folclórico a lo popular y mediático (1983: 143-152). Por suerte, el tiempo ha puesto las cosas en su lugar ahora que otras formas más modernas de música andina han pasado a convertirse en el chivo expiatorio de los tradicionalistas, y que las discografías de El Jilguero del Huascarán, Pastorita Huaracina y Picaflor de los Andes han ganado historicidad, lo que les otorga un sentido cultural más contundente.

Ahora surge la pregunta: ¿cómo seguir?, ¿qué derroteros debe tomar la investigación de la obra de las primeras estrellas de la música andina? Evidentemente, la importancia de la obra de los tres artistas tratados no se agota en una mirada biográfica. Por eso pensamos que debe profundizarse más en el estudio de los aspectos musicales de sus grabaciones, siguiendo –en lo posible– los análisis propuestos para la música popular en disco por Allan F. Moore (2021), esto es, haciendo hincapié en los estilos, en las personas musicales y en las tecnologías.

Ya hemos mencionado que, muy probablemente, estas grabaciones fueron realizadas con micrófonos ambientales. No sorprende, entonces, que los tres intérpretes recurran a la voz de pecho y que se alejen de la estética del *crooner*, que requería una microfonía más profesional para alcanzar un efecto de intimidad. El estudio de las grabaciones de la primera generación de músicos también puede ofrecernos elementos para repensar la forma en que las voces se fueron transformando en la música andina, cómo se llegó de voces potentes como las de Pastorita Huaracina, El Jilguero del Huascarán y Picaflor de los Andes a voces susurrantes como las de Manuel Silva, Pichincucha o Nancy Manchego, en los últimos años. También nos puede ayudar a repensar la forma en que se construyó una naturalidad de la voz –ya que expresa corporalidad y, al hacerlo, sugiere sentimiento–, y cómo ese tipo de voz se transformó en un símbolo de autenticidad para la audiencia.

El estudio de la voz de estos intérpretes puede también ser de gran utilidad para seguir los cambios sonoros con que se han ido construyendo estereotipos de género en la música popular. En años recientes, Cusick (1999), Eidsheim (2019) y Müller (2017) han

demostrado que la vocalidad –la forma de cantar de una persona musical determinada– es fundamental para imaginarnos su cuerpo y su subjetividad. En la música popular andina, los cantantes también producen sonidos con su cuerpo, también acompañan esos sonidos con sus contorsiones, generando imaginarios sobre lo femenino, lo masculino o lo homosexual. ¿Qué nos dicen las voces de los intérpretes más allá de la letra de sus canciones?, ¿qué estrategias performativas generan esos cuerpos y cómo se sustentan ellos en la materialidad de las voces que producen en las grabaciones?¹⁷

El Jilguero del Huascarán, Pastorita Huaracina y Picaflor de los Andes siguen ofreciendo interesantes temáticas para el trabajo musicológico. Es nuestro deber como investigadores impulsar el estudio de estos artistas que, con su especial talento, modificaron significativamente la música andina.

Referencias bibliográficas

Adorno, Theodor W. 1990. “On Popular Music”. En *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Simon Frith y Andrew Goodwin (Eds.), pp. 301-314. Londres y Nueva York: Routledge.

Arguedas, José María. 1977. *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Lima: Mosca Azul y Horizonte Editores.

———. 2012. “El indigenismo en el Perú”. En *José María Arguedas. Obra antropológica*. Tomo 7, pp. 75-88. Lima: Editorial Horizonte y Comisión Centenario del Natalicio de José María Arguedas.

Arguedas, José María y Milton Guerrero. 2012. “La difusión de la música folklórica andina. Clasificación de un catálogo de discos”. En *José María Arguedas. Obra antropológica*. Tomo 7, pp. 465-483. Lima: Editorial Horizonte y Comisión Centenario del Natalicio de José María Arguedas.

Auslander, Philip. 2021. *In Concert. Performing Musical Persona*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Bigenho, Michelle. 2002. *Sounding indigenous: authenticity in Bolivian music performance*. Nueva York: Palgrave.

Borras, Gérard y Fred Rohner. 2013. “La música popular peruana. Lima-Arequipa (1913-1917)”. En *La música popular peruana. Lima-Arequipa. Los archivos de la Victor Talking Machine*. Lima: Instituto de Etnomusicología - Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Francés de Estudios Andinos.

Butterworth, James Robert. 2014. *Andean Divas: Emotion, Ethics and Intimate Spectacle in Peruvian Huayno Music*. Doctor of Philosophy, Music Department, Holloway University.

17 Véase el artículo de Mendívil sobre Flor Pucarina en este volumen.

- Byrne, David. 2012. *How Music Works*. San Francisco: McSweeney's.
- Centro Cultural José Antonio Encinas. 2012. "Pastorita Huaracina: ¡Tus paisanos, los peruanos, te seguimos escuchando!". En *Pollera proletaria. María Alvarado Trujillo, Pastorita Huaracina: Mujer política*, p. 2. Lima: Derrama Magisterial.
- Cotler, Julio. 1978. *Clases, Estado y nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Cusick, Suzanne G. 1999. "On Musical Performances of Gender and Sex". En *Audible Traces: Gender, Identity, and Music*, Elaine Barkin y Lydia Hamessley (Eds.), pp. 25-49. Zurich: Carciofoli Verlagshaus.
- Eidsheim, Nina Sun. 2019. *The race of Sound. Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Espíritu, Ademir. 2022. "Pastorita Huaracina: la cantora de los Andes". En *Sabor peruano. Travesías musicales*, Lucho Pacora y Enrique Blanc (Eds.), pp. 43-59. Lima y Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara y Editorial UPC.
- Flores Galindo, Alberto. 1974. *Los mineros de la Cerro de Pasco 1900-1930*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Katz, Mark. 2010. *Capturing Sound: How Technology has Changed Music*. Berkeley y Los Angeles, California: University of California Press.
- Larrú, Manuel. 1988. *Jaime Guardia, charanguista*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Lloréns Amico, José Antonio. 1983. *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Indigenista Interamericano.
- Mendívil, Julio. 2012. "Dos, tres, grabando: La tecnología del sonido y naturalización de los medios en el caso de huayno peruano". En *Revista Argentina de Musicología* vol. 12-13: 103-124.
- . 2014. "Flor Pucarina y Picaflor de los Andes: dos iconos de la música huanca". En *Suburbano*. Url: <https://suburbano.net/flor-pucarina-y-picaflor-de-los-andes-dos-iconos-de-la-musica-huanca/>
- . 2015. "Jaime Guardia, un maestro del charango peruano". En *Suburbano*. Url: <https://suburbano.net/jaime-guardia-un-maestro-del-charango-peruano/>
- . 2020. *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Montoya, Rodrigo. 2013. *Encanto y celebración del wayno. En honor de Jorge Núñez del Prado y de Edwin Montoya*. Cusco: Dirección Regional del Cusco.
- . 1987. *La cultura quechua hoy*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Moore, Allan. 2021. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Music*. Londres y Nueva York: Routledge.

- Müller, L. J. 2018. *Sound und Sexismus. Geschlecht im Klang populärer Musik. Eine feministisch-musiktheoretische Annäherung*. Hamburgo: Marta Press.
- Otter, Elisabeth den. 1985. *Music and dance of Indians and Mestizos in an Andean valley of Peru*. Delft: Eburon.
- Pajuelo, Camilo. 2005. *Raúl García Zárate. Fundamentos para el estudio de su vida y obra*. Tesis para optar el grado de Doctor. University of Helsinki.
- Romero, Raúl R. 1988. *La música tradicional y popular*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.
- _____. 1989. "Field and Commercial Recordings of Peruvian Traditional Music". En *Yearbook for Traditional Music* 21: 163-166.
- _____. 2001. *Debating the Past. Music, Memory, and Identity in the Andes*. Oxford University Press.
- Sánchez Fuentes, Julia María. 2022. *El canto de un Jilguero. Ernesto Sánchez Fajardo*. Lima: Ediciones Achawata.
- Tito Ancalle, Félix. 2010. *Sunchu. El huayno en la formación de la identidad*. Lima: Bellido Ediciones.
- Tucker, Joshua. 2010. "Mediating Sentiment and Shaping Publics: Recording Practice and the Articulation of Social Change in Andean Lima". En *Popular Music and Society* vol. 332: 141-162.
- Turino, Thomas. 2008. *Music in the Andes: experiencing music, expressing culture*. Nueva York: Oxford University Press.
- Vadillo, José. 2016. "En claves de la Pastorita". *Diario Oficial El Peruano*, 29.05.2016.
- Valenzuela, Rubén 1984. *La orquesta típica del centro*. Departamento de Musicología, Conservatorio Nacional de Música.
- Vásquez, Chalena. 1983. "Las disqueras absorben los Andes". *Música* 100: 21-33.
- Wicke, Peter. 2001. *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Baden Baden: Suhrkamp.
- Zavala, Rogato. 2012. "Pastorita Huaracina y su autobiografía". *Red Pukawara* 4: 7-8.
- Zuzunaga Huita, Sócrates. 2017. *Este charango que toco*. Lima: SUMMA.

Anexo

Producción discográfica en vida de Pastorita Huaracina

Sello Odeón del Perú

1958 - LP La Pastorita Huaracina y sus primeros éxitos

1959 - LP El perfume de una rosa

Sello Virrey Industrias Musicales

1960 - LP La Pastorita Huaracina y su conjunto

1961 - LP Música del Ande

1966 - LP Cantares andinos

Sello Odeón del Perú

1966 - LP Cordillera de los Andes

Sello Phillips-El Virrey Industrias Musicales

1967 - LP Mi dolor

Sello Virrey Industrias Musicales

1970 - LP Así canta Áncash

1971 - LP Hasta pronto

1972 - LP Así era mi Huaraz

Sello Phillips-El Virrey Industrias Musicales

1972 - MP (compacto) Pastorita Huaracina

Sello Virrey Industrias Musicales

1973 - LP La incomparable

1974 - LP Éxitos de oro

Sello Odeón del Perú

1976 - LP Nuestro tesoro

1977 - LP Siempre nuestra

1978 - LP Canto al Perú

1979 - MP Corazoncito

1980 - LP La eterna Pastorita Huaracina

Sello Sono Radio

1982 - LP 40 años de Perú profundo

Producción discográfica en vida y póstuma de El Jilguero del Huascarán

Producción discográfica en vida

Sello Odeón Industrias Eléctricas y Musicales Peruanas S. A.-Iempsa

1960 - LP Carrito del Gobierno

1962 - LP Jilguero del Huascarán

1963 - LP Paisajes andinos

1965 - LP Mis primeros éxitos

1966 - LP Tierra mía

1967 - LP Ecos del Huascarán

1968 - LP Bodas de plata

1968 - LP El coloso del norte

1970 - LP El cantar de los Andes

1971 - LP Remembranzas

1971 - LP Siempre en las alturas

1973 - LP Pensamiento y estilo

1974 - LP Sinfónica de Corongo y sus pallas

1974 - LP Quiéreme mucho

1975 - LP Pentagrama de mi tierra

1975 - MP Divina mujer

1975 - MP Tocando y cantando

1976 - MP Sentimiento de un Jilguero

1976 - MP Cosas del amor

1976 - MP Un desengaño más

1977 - LP Así es mi Perú

1977 - LP Siempre primero

- 1979 - LP 35 años cantando al Perú
- 1979 - LP Al compás de mi guitarra
- 1980 - LP Dios te bendiga
- 1980 - MP Así cantan los pueblos
- 1981 - LP Cantando y bailando carnavaletos
- 1983 - LP Amanecer ancashino
- 1988 - LP 14 éxitos

Producción discográfica póstuma

- 1989 - LP Testimonio bodas de oro

Producción discográfica en vida de Picaflor de los Andes

Sello Virrey Industrias Musicales

- 1965 - LP Aguas del río Rímac
- 1966 - LP Yo soy huancaíno
- 1967 - LP Picaflor de los Andes y su conjunto

Sello Philips Records

- 1970 - LP El proletario
- 1971 - LP Santísima Virgen de Cocharcas
- 1972 - LP Un pasajero en el camino
- 1972 - LP El obrero
- 1973 - LP El genio del Huaytapallana
- 1973 - LP Por las rutas del recuerdo
- 1974 - LP Un paso más en la vida
- 1975 - LP Siempre Huancayo

Producción discográfica póstuma

Sello Philips Records

1975 - LP Álbum Picaflor de los Andes - Bodas de plata

1976 - LP Para huanca... yo

1978 - LP Sangre huanca

1982 - LP Voz y sentimiento

La escuela ayacuchana de la guitarra andina¹

Camilo Pajuelo Valdez

En el departamento de Ayacucho, a través de varias generaciones, se ha germinado y cultivado una de las tradiciones guitarrísticas sin duda más importantes del Perú. Con frecuencia, expresiones tales como *guitarra ayacuchana* o *guitarra huamanguina* sirven para referirse genéricamente a dicha tradición. También, inclusive, el término *guitarra andina* muchas veces se atribuye de manera exclusiva a esa tradición. Aunque estas designaciones funcionan en un ámbito coloquial, cabe reflexionar más hondamente sobre la significación real y el poder delimitador de estas etiquetas, empleadas muchas veces como si se tratara de conceptos equivalentes.

Por otro lado, es necesario subrayar que la referida tradición se ha desarrollado fundamentalmente en el ámbito de la oralidad. Los conocimientos, técnicas, destrezas y valoraciones estéticas relacionados con esta práctica musical se han transmitido y transformado de generación en generación. Por tanto, puede afirmarse que esta representa una escuela no formal que –durante mucho tiempo– se ha sostenido, primero, en el seno

1 Este artículo contiene los avances de una tesis doctoral en curso sobre la vida y obra de Raúl García Zárate y, también, parte de la sustentación para promover la declaración del Día de la Guitarra Andina. Esta iniciativa fue presentada al Congreso de la República del Perú en marzo del 2021. En general, las ideas y reflexiones que aquí se exponen forman parte de una investigación de largo aliento desarrollada durante más de dos décadas junto con el maestro Raúl García Zárate. Esta tarea vio sus frutos en algunas publicaciones autogestionadas; entre ellas, *Guitarra andina. Cuadernos de estudios 1* (1996) y el DVD tutorial *Técnicas y afinaciones de la guitarra andina* (2013); también, especialmente, en la tesis de maestría titulada *Raúl García Zárate: fundamentos para el estudio de su vida y obra*, presentada en el año 2005 en la Universidad de Helsinki y disponible en el repositorio electrónico de dicha institución. Desde entonces, en repetidas ocasiones, las ideas, resultados e incluso párrafos íntegros de dicha tesis han sido plagiados y deformados, lo que revela –una vez más– la aguda crisis ética que sufre la investigación científica y alcanza también a algunos miembros del campo musicológico e investigadores nacionales. La situación es grave si se considera no solo la flagrante violación de derechos de autor, sino también el daño que se ocasiona a la memoria de Raúl García Zárate y su legado. En la tercera sección de este artículo se ha incluido una parte revisada de la ponencia que se presentó el 6 de noviembre del 2020 en el coloquio virtual Huanta en el Canto y la Guitarra 2020-Ricardo Dolorier Urbano. Esta contiene un resumen de algunos conceptos de la mencionada tesis con las actualizaciones y referencias necesarias a la fuente original.

de familias de músicos y, luego, en otros espacios que facilitan su socialización, tales como fiestas, festivales, concursos, la industria fonográfica y los medios de comunicación masiva.² En consecuencia, en el presente estudio se empleará la noción *escuela* para señalar dicha tradición musical.

El presente artículo ofrece una visión panorámica de la guitarra ayacuchana, sus principales características y actores. Por tanto, primero, será necesario contextualizarla en el universo de la guitarra andina, ensayando una definición amplia para esta última categoría. Luego, se presenta un mapeo general de los estilos regionales y los especialistas más representativos de la escuela ayacuchana. Finalmente, se concentra en el caso de Raúl García Zárate, sin duda uno de los más emblemáticos exponentes de la guitarra ayacuchana y andina en el Perú.

La guitarra andina y el estilo ayacuchano

Los cordófonos en el Nuevo Mundo y la trascendencia de la guitarra andina

Los cordófonos compuestos arribaron al continente americano junto con los colonizadores europeos, hace más de cinco siglos. Numerosas fuentes arqueomusicológicas han demostrado que la práctica musical precolombina se caracterizaba por el empleo de aerófonos, idiófonos y membranófonos (véase D'Harcourt 1990 [1925]: 85; Jiménez Borja 1951: 13; Stevenson 1960: 30-32; Bolaños 2007: 157). Efectivamente, a excepción del arco musical,³ no se conoce evidencia de la práctica de otros instrumentos de cuerda antes de la llegada del hombre occidental. Desde entonces, estos cordófonos fueron adaptados a las diversas necesidades estéticas y expresivas de cada pueblo americano. Baste citar tradiciones e instrumentos latinoamericanos tales como el guitarrón chileno, la viola caipira de Brasil, el tiple colombiano, el cuatro venezolano o la guitarra andina en el Perú, entre otros, para ejemplificar la raigambre, diversidad y popularidad de que gozan la guitarra y sus variantes en nuestra región en la actualidad.

La reconstrucción de este proceso de adopción plantea una labor desafiante para la musicología y amerita una extensa investigación. Entre los variados aspectos de

2 Desde hace solo unas pocas décadas esta práctica guitarrística se inserta de manera lenta en el ámbito académico y enfrenta, aún, cierta reticencia por parte de estamentos e instituciones que brindan educación formal en música. Sería necesario ahondar en el análisis de este proceso de formalización y cómo influye en el desarrollo estético, la transmisión de conocimientos y su diseminación social. Sin embargo, por los límites que impone este texto, no será posible abarcar dicha tarea en esta ocasión.

3 Diversos estudios se han ocupado ampliamente de la presencia y pervivencia de este cordófono simple en el continente americano y en el Perú (véase D'Harcourt 1990 [1925]: 77-82; INC 1978: 126-127, 443-448).

esta problemática, es necesario destacar que, durante este largo y complejo proceso de asimilación al Nuevo Mundo, prácticas musicales asociadas al empleo de guitarras pequeñas, el uso de temples o afinaciones y antiguas técnicas instrumentales quedaron prácticamente en desuso en Europa. En cambio, en nuestro continente, estas siguieron y siguen empleándose, transformándose y difundándose, lo que constituye un valioso repositorio cultural inmaterial vivo de la humanidad.⁴

En el Perú existe aún poca consciencia acerca de la importancia de este hecho: en un caso extremo, tanto el Estado como un sector de la sociedad desconocen incluso el valor patrimonial y el carácter sui géneris de que goza la guitarra andina respecto a otras tradiciones instrumentales en el mundo. Además, pese al enorme esfuerzo individual de sus exponentes más notables, cuenta aún con poca difusión en el ámbito global si se compara con otros estilos de guitarra popular solista como, por ejemplo, el flamenco. Por ello, la guitarra andina debería considerarse como un valioso patrimonio cultural peruano debido a su singularidad. Cabe aclarar que esto no excluye otras manifestaciones musicales de los demás países de la vasta región andina en donde, a saber, no existe un desarrollo comparable con la guitarra andina solista, en particular, y tampoco una denominación similar para sus propias tradiciones guitarrísticas.

Definiendo la guitarra andina

En la actualidad, es posible constatar el uso extensivo del término *guitarra andina* no solo en ámbitos académicos o especializados en música sino, inclusive, también en el ámbito coloquial en el Perú. Con todo, se debe profundizar en el análisis de esta taxonomía. Como se observó en un trabajo anterior, para plantear una definición amplia de la guitarra andina es necesario destacar el carácter polisémico de su denominación desde una perspectiva *emic* como la de los propios cultores del instrumento, quienes emplean genéricamente el término para denotar distintos significados: “primero, para referirse al instrumento musical; segundo, al repertorio o conjunto de repertorios; y tercero, al estilo musical o conjunto de estilos” (Pajuelo 2005: 22). En suma, la expresión *guitarra andina* es una categoría polisémica que puede referirse tanto a un tipo de instrumento musical como también a la diferenciación de un repertorio o, inclusive, de un estilo particular en la práctica musical.

Por un lado, aunque predomina el empleo de guitarras clásicas o acústicas de seis cuerdas en órdenes simples, es posible referirse a la guitarra andina desde el punto de vista de las variaciones físico-acústicas del instrumento y de sus materiales; por ejemplo,

4 En la actualidad se atestigua el retorno a Europa de algunos pequeños cordófonos. Es notable, en particular, la diáspora global que experimenta el ukelele. Este instrumento tuvo como antepasado al machete o cavaco portugués, y luego fue desarrollado en las islas hawaianas (Sadie (Ed.) 1984: 106).

las guitarras de 6, 8, 10, 12 y hasta 14 cuerdas de metal que se emplean en distintos departamentos del Perú (véase INC 1978: 130-131); también aquellas de amplia caja sonora que se producen en Arequipa o los guitarrones puneños, requeridos para su ejecución en las estudiantinas altiplánicas; asimismo, reconocidas tradiciones familiares de lutieres ayacuchanos tales como Enciso, Falcón, Lagos, Mendoza, Ramos o Zamora,⁵ entre otros, dan cuenta de la forja de un estilo propio en la fabricación.

Mediante sus creaciones, estos artesanos buscan satisfacer las necesidades estéticas de una sonoridad específica realizando variaciones en la estructura interna del instrumento, modificando las dimensiones y adecuando los materiales según el grado de tensión que producen las cuerdas; también, en muchos casos, crean sugerentes marqueterías con colores y motivos andinos. Más aún, una concepción amplia de la guitarra andina, desde esta perspectiva, podría inclusive abarcar las guitarrillas u otros cordófonos compuestos de la familia de los laúdes tales como el requinto, el charango, la mandolina, la bandurria o el chinlili, que también gozan de una amplia difusión en el área andina.

Este último –el chinlili– ha sido muy poco estudiado todavía.⁶ Se caracteriza porque presenta un diapasón con trastes asimétricos. Las cuerdas se distribuyen siempre en 6 órdenes, aunque el encordado puede variar al contener 8 o 10 cuerdas en órdenes simples, dobles e inclusive triples. Según el músico y constructor Marcos Tucno, existen hasta 12 tamaños distintos, los cuales pueden interpretarse en conjunto y también de manera solista. En general, la estructura interválica de su afinación más habitual se asemeja al “temple comuncha” de la guitarra ayacuchana (véase Pinto 1987: 84-85; Pajuelo 2005: 97, 100); por ejemplo, desde el primer al último orden, la afinación es como sigue: *fa#’/fa#’-do#’-la’,-mi’/mi’-do#’-la.*⁷ Este pequeño cordófono restalla con su inconfundible sonoridad para interpretar las chimaychas, ya sea durante la celebración del *vida michi* o enamoramiento de los jóvenes –en el distrito de Chuschi, en Cangallo– como en otras festividades de la provincia de Víctor Fajardo, en Ayacucho.

Por otro lado, la categoría *guitarra andina* sirve también para distinguir un repertorio específico que es distinto del de otras tradiciones guitarrísticas que se practican en el Perú: la guitarra clásica, la guitarra criolla o la guitarra afroperuana. Desde esta acepción, para ser precisos, es posible referirse a un grupo de repertorios que conforman este acervo. Dicha distinción fue planteada de la manera siguiente:

5 Estos datos fueron obtenidos sobre la base de la experiencia personal del autor y también de la comunicación con el lutier David Loayza Quispe, vía internet, en diciembre del 2016 y junio del 2022.

6 Por ejemplo, este instrumento no aparece consignado en el *Mapa de instrumentos musicales de uso popular en el Perú*, el más importante catastro organológico realizado en el país durante la segunda mitad del siglo XX.

7 La nota en minúscula sin apóstrofe indica el registro más grave y corresponde a la tercera octava del sistema científico americano de notación (A_3); consecutivamente, el apóstrofe simple indica la cuarta octava; y el doble, la quinta octava.

[E]xiste un repertorio general de música andina dentro del cual se pueden distinguir otros repertorios. Los guitarristas andinos suelen emplear diferentes nombres para caracterizar estos repertorios como, por ejemplo, guitarra indígena, huaynos tristes, huaynos campesinos, huaynos mestizos, etc. Asimismo, todo este complejo corpus musical recibe la denominación global de guitarra andina (Pajuelo 2005: 22).

Desde mediados del siglo XX, Raúl García Zárate y muchos otros célebres intérpretes recurrieron al término *guitarra andina* para caracterizar su obra y diferenciarla de otras tradiciones guitarrísticas que coexisten en el Perú.⁸ En la misma perspectiva, hacia finales de los años ochenta, aparecieron los primeros intentos de sistematización con fines pedagógicos de este repertorio con los métodos publicados por los guitarristas Luis Salazar Mejía y Pablo Ojeda Vizcarra, en 1988 y 1989, respectivamente. Ambos trabajos incluyeron también música de otros departamentos de la zona andina.

Finalmente, el término se utiliza también para denotar la diferenciación de un estilo particular que abarca no solo la práctica solista, sino también la grupal en distintos departamentos andinos del Perú. Por tanto, la caracterización de los estilos de la guitarra andina debe considerar, al menos, cuatro variables: primero, estilo colectivo o individual, que toma en cuenta las prácticas musicales comunitarias o solistas como ha sido señalado; segundo, estilos regionales, que se determinan por el espacio sociogeográfico y la función social del repertorio; tercero, estilos generacionales, que definen la práctica musical, su transformación y valoración estética a través del tiempo; finalmente, las consideraciones físico-acústicas que se han mencionado antes y que, además, guardan relación con diversos estilos de interpretación.

La escuela ayacuchana de la guitarra

La guitarra en el Perú experimentó primero una dispersión desigual en el espacio andino, al cultivarse especialmente en el ámbito urbano y por la población mestiza de algunos departamentos: Áncash, Ayacucho, Arequipa, Cajamarca, Cusco, Huánuco, Puno, entre otros. Debido a diversos condicionamientos históricos y sociales, el arte guitarrístico ayacuchano –en particular en su estilo solista– alcanzó un especial desarrollo y prestigio dentro y fuera del país. Al respecto, José María Arguedas sostiene que los instrumentos de origen europeo que fueron adoptados por la población andina –tal es el caso de la guitarra– alcanzaron una difusión muy amplia en el Perú:

8 Esto se puede observar en variadas fuentes tales como títulos de producciones fonográficas, programas de conciertos, publicaciones y entrevistas.

Los instrumentos hispano-indios son los únicos que han alcanzado difusión panperuana. [...] La guitarra alcanzó asimismo difusión panperuana; pero creemos que en Ayacucho, en la ciudad de Huamanga, fue exclusiva de los señores musicalmente indigenizados, y alcanzó la mayor perfección (Arguedas 1977 [1962]: 15-16).

Además, señala que, siendo la artesanía un oficio propio de la población mestiza, de esta surgieron buenos constructores:

Tuvo, por tanto, acceso a ella el mestizo. Y, como el oficio del mestizo fue la artesanía, se convirtió en buen fabricante de guitarras. Las ciudades con mayor porcentaje de mestizos se hicieron famosas por sus guitarras: Arequipa, Ayacucho, Cajamarca, Huaraz. Pero el guitarrista ayacuchano logró obtener el mayor resultado (Arguedas 1977 [1966]: 24).

Finalmente, añada que los intérpretes de este departamento, en particular los solistas, ganaron prestigio e influenciaron toda el área chanca con su peculiar estilo:

Los solistas ayacuchanos han sido y son famosos, y formaron un centro de difusión de su estilo particular; la escuela huamanguina influía en todo el territorio de los departamentos de Ayacucho, Huancavelica y parte de Apurímac (Arguedas 1977 [1962]: 16-17).

Las observaciones de Arguedas –realizadas a mediados de los años sesenta, en el contexto del incipiente ascenso de la guitarra andina a los medios masivos de difusión, que entonces eran muy poco permeables– dan cuenta de un proceso de afirmación y desarrollo de la guitarra ayacuchana que sigue su curso hasta nuestros días.

Regiones y especialistas más representativos de la escuela ayacuchana

Estilos regionales en Ayacucho

Como se ha visto, el arte guitarrístico alcanzó una especial raigambre, desarrollo y prestigio en el departamento de Ayacucho. Tanto en provincias y localidades del norte del departamento –Huamanga, su capital; Huanta, La Mar, Víctor Fajardo– como del sur –Lucanas, Parinacochas, Páucar del Sara Sara– es posible distinguir estilos claramente diferenciados; estos son representados por varias hornadas de solistas y conjuntos que, recién desde mediados del siglo pasado, lograron acceder a una difusión más amplia de su música mediante la industria discográfica y los medios de comunicación masiva. Tras la llegada de los cordófonos al mundo andino, tanto en Huamanga como en las principales ciudades del departamento surgieron familias de músicos mestizos – maestros, empleados, artesanos o comerciantes– que desarrollaron y transmitieron su arte a las siguientes generaciones. En este contexto, surge una pléyade de guitarristas y

constructores de instrumentos. El estudio biográfico exhaustivo de la mayoría de estas personalidades y la valoración de sus contribuciones es todavía una tarea pendiente.

Especialistas más representativos de la guitarra ayacuchana en el siglo XX

Se dispone de escasa información acerca de personalidades vinculadas a la práctica de la guitarra en el departamento de Ayacucho antes del siglo XX. Por tanto, se ofrece aquí una reseña –ordenada cronológicamente– de los principales cultores de la guitarra durante la primera mitad del siglo XX acerca de quienes se cuenta con información. En principio, Octavio Santa Cruz (1993, 2004a) se refiere a Carmen Cáceres Lizárraga (Arequipa, 1897-Lima, 1985), quien se desempeñó como profesora de música e inglés en colegios nacionales de Huancayo, Huánuco y Ayacucho. El autor también registra dos captaciones y arreglos para guitarra de huaynos ayacuchanos que pertenecen a Cáceres Lizárraga y fueron publicados por la editorial Ricordi de Argentina, el 21 de julio de 1952: primero, *Perlaschallay*, que fue dedicado a Carlos Vega; segundo, *Ccori cadenay*, dedicado a Ernesto Galeano (Santa Cruz 1993: 187).

En este periodo, se cuenta con algunas referencias sobre míticos guitarristas huamanguinos tales como Fortunato *Taka* Alvarado,⁹ Máximo Pariona¹⁰ y Arturo *Chipi* Prado.¹¹ Entre los principales cultores ayacuchanos de la época destaca Osmán del Barco (San Miguel, La Mar, 1903¹²-Lima, 1966), poeta, periodista y músico, quien cultivó el violín y la guitarra. Fue, además, discípulo de Emilio Pujol, a quien conoció en París, donde también entabló amistad con el compositor peruano Alfonso de Silva y el poeta César Vallejo (Perlacios 2001: 169-173). A su retorno al Perú, hacia 1937, abrió una academia de guitarra en el centro de Lima, a la que puso el nombre de su maestro español. Al respecto, Octavio Santa Cruz (2004a: 115-116) cita un testimonio de Juan Brito Ventura¹³:

[E]n 1937 Del Barco se hizo de un capital vendiendo su hacienda, una hacienda inmensa, se la vendió a su colega el periodista E. M.; en ese entonces quince mil soles era una suma respetable, Osmán no se midió en gastos y puso una academia a todo dar, muebles de primera, paredes

9 El término quechua *taka* se puede traducir como ‘golpe’ o ‘puño’. Raúl García Zárate refirió que sabía de este legendario guitarrista, aunque no tuvo ocasión de escucharlo. Además, explicaba que probablemente llevaba aquel apelativo debido a la fuerza de sus puños.

10 Fue uno de los directores de la Estudiantina Típica de Ayacucho, conjunto con el que participó en el Concurso de Amancaes entre 1928 y 1930 (véase Vivanco 1988: 430; Salazar 2020).

11 En 1928, integró también la Estudiantina Típica de Ayacucho. Luego recaló en la provincia de Lucanas, Puquio.

12 Santa Cruz (2004a: 114) refiere que el año de nacimiento fue 1902.

13 Guitarrista y educador, quien entonces tendría 17 años, fue a la postre el fundador de la especialidad de Guitarra del Conservatorio Nacional de Música, en 1946. Antes, en 1939, el mismo Osmán del Barco escribió una elogiosa reseña sobre su promisoría carrera artística (véase Borda 1996: 84).

tapizadas, suelos alfombrados, guitarras finísimas, una colección de discos de Segovia y de otros guitarristas clásicos, grandes retratos al carbón de músicos famosos, y una excelente ubicación, en la calle Mercaderes, en pleno jirón de la Unión.

La academia de guitarra Emilio Pujol abrió sus puertas con gran despliegue, anuncios en los periódicos, la madrina fue doña Rosa Mercedes Ayarza de Morales y el padrino el poeta José Gálvez. [...]

... será que para mucha gente la guitarra era un instrumento para acompañar al oído... el caso es que la academia resultó un punto de reunión para los pintores, poetas y demás artistas amigos de bohemia que frecuentaba Del Barco, esto duró tres meses...

Brito Ventura también relata que, hacia 1938, Osmán del Barco empezó a trabajar como profesor de guitarra en el Instituto Musical Bach como reemplazo de Ernesto Sauri, odontólogo y profesor de guitarra de la mencionada institución, quien falleció ese mismo año. En 1955, Osmán del Barco sufrió un accidente de tránsito que marcó el inicio de una larga década de padecimientos e internamientos en distintos hospitales de la capital. En cuanto a su producción musical, el poeta y periodista puneño Ernesto More refiere que Osmán del Barco transcribió un buen número de obras para canto y guitarra; entre ellas, 24 pastorales de músicos franceses del siglo XVIII y otras “250 piezas [...] desde Juan de la Encina [sic] hasta nuestros días”. Además, compuso obras tales como *Danza pokra*, *Madrigal*, *Huamanga* y *Ecos de la trilla* (véase Santa Cruz 2020: 90-91, 98; Perlacios 2001: 171). También, Santa Cruz (1993: 183) registra tres adaptaciones para guitarra por Osmán del Barco: *Minué colonial*, composición de Alfonso de Silva;¹⁴ asimismo, *Vals exótico* y *La vendimia*, compuestos por Manuel Aguirre. El mismo autor revisó y publicó otra transcripción de Osmán del Barco: *Nostalgia*, obra compuesta originalmente para piano por Óscar González (Santa Cruz 2004b: 27).¹⁵

Saturnino Almonacid Sulca (Huamanga, 1917-Huamanga, 1998) fue un folclorista, recopilador, compositor e intérprete de varios instrumentos, entre ellos la quena, la mandolina y la guitarra. Sobre su intensa actividad musical, Perlacios (2001: 220) refiere que

fue integrante del dúo de quenás ‘Los hermanos Almonacid’, actuó como solista de guitarra en Radio Nacional, retornó a Huamanga junto a Moisés Vivanco e Ima Sumac [sic]; formó el conjunto ‘Los Trovadores Andinos’ con

14 En 1935, este compositor también dedicó a Osmán del Barco la obra titulada *Gavota* (Santa Cruz 1993: 185).

15 Octavio Santa Cruz contaba con una partitura incompleta de esta adaptación. Por tanto, para su publicación, revisó y completó esta obra tomando como referencia la composición original para piano. Comunicación personal, vía internet, en julio del 2022.

Octavio Sotomayor, Pío Cárdenas y en 1948 fundó la Estudiantina Típica de Ayacucho.¹⁶

El autor también menciona que Almonacid Sulca recopiló y compuso un número significativo de huaynos, yaravíes, carnavales y marchas. Muchas de estas obras fueron publicadas en tres volúmenes titulados *Trovas andinas* y además en revistas.

Alberto Juscamaita Gastelú (Huamanga, 1921), conocido con el apelativo de Raktako, escritor, compositor y guitarrista, representa uno de los referentes vivos más icónicos del estilo solista de la guitarra ayacuchana. Miguel Sotomayor (1997: s/p) señala, en una reseña biografía inédita, que Alberto Juscamaita aprendió a tocar a los 10 años de edad con su primo Amador Camasca quien, además de interpretar el instrumento, era también constructor de guitarras. En su ciudad natal, conoció a muchos músicos y alternó con distintas familias, entre ellas con los Ruiz de Castilla y también con los García Zárate.¹⁷ Desde 1964, viajó por distintas ciudades del Perú. En 1968, se estableció definitivamente en el Cusco. Allí, Juscamaita compartió el escenario con importantes músicos tales como el compositor violinista Armando Guevara Ochoa o el guitarrista Pablo Ojeda Vizcarra. En octubre de 1991, abrió la Academia Musical de Guitarra Roberto Ojeda en la localidad de Quillabamba.¹⁸ En 1996, inscribió 15 de sus composiciones musicales en la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas, y obtuvo el carnet del Ministerio de Educación como guitarrista y compositor nacional. En la misma semblanza, Sotomayor añade que

Alberto Juscamaita es como los arrieros huamanguinos de largas jornadas, una mezcla de músico i otra de narrador, amante i soñador, autor de composiciones en letra i música producto de sus propias vivencias i la añoranza de su Huamanga o simplemente inspirada en los caminos recorridos. Es un virtuoso de la guitarra, fiel intérprete de la música del pueblo, domina la música andina como la criolla i latinoamericana. Es un juglar del siglo XX i un cabal artista peruano (Sotomayor 1997: s/p).

En los albores de los años 1930, surge la figura de Raúl García Zárate (Huamanga, 1931-Lima, 2017), sin duda, el guitarrista ayacuchano que mayor proyección internacional alcanzó y cuyo caso se abordará con mayor amplitud más adelante. Por otro lado, Perlacios (2001: 226-230) ofrece también una semblanza del polifacético artista e intelectual Dionisio Cárdenas Gutiérrez (Huamanga, 1933-Lima, 1994); poeta, profesor de lengua, literatura e idiomas; músico multiinstrumentista y compositor. En cuanto a su actividad musical, fue intérprete de mandolina, guitarra, violín, clarinete

16 Sin embargo, como se ha visto, esta histórica agrupación existía ya desde 1928.

17 En 1966, llegó a grabar el disco *Más música de Ayacucho* junto con el Dúo Hermanos García (véase Pajuelo 2005: 49).

18 Según consta en la documentación sobre dicha academia que Alberto Juscamaita proporcionó al autor de este artículo en el Cusco, en noviembre del 2010.

y oboe. Además, como compositor obtuvo el primer puesto en el Festival del Huayno Ayacuchano en tres oportunidades: en los años 1987, 1990 y 1993. Ha sido integrante y fundador de distintas agrupaciones, entre ellas la Orquesta de Cámara de la Escuela Regional de Música de Ayacucho Condorcunca, institución donde trabajó como docente entre 1961 y 1982; la Tuna Universitaria San Cristóbal de Huamanga, donde se desempeñó como mandolinista; y la Tuna Mayor de Ayacucho, de la cual fue su primer y único director.

Jaime Guardia (Pausa, 1933-Lima, 2018) fue uno de los más célebres intérpretes del charango en el Perú; compositor y también guitarrista, aunque esta última es una faceta menos conocida de su trabajo artístico. Respecto a sus inicios en la música, expresa:

Lo primero que aprendí a tocar fue la quena, luego la guitarra junto con el charango. Aprendí viendo cómo lo hacían los músicos, cómo tocaban sus instrumentos. No tuve profesor; por eso, yo trataba de entrar donde había alguna reunión para observar, para escuchar, para ver. Apenas veía una guitarra desocupada, la tomaba y empezaba. Todos los de mi familia eran músicos, mis tíos, mis primos, es decir la música la llevo en la sangre. Todos eran guitarristas (Larrú et al. 2006: 24).

Además, en una síntesis de su actividad artística, se menciona que, desde el año 1946, Jaime Guardia inicia sus actividades artísticas interpretando la quena, el charango y la guitarra. Luego, se señala que, en 1950,

[s]e dio a conocer como solista de canto charango y guitarra en la capital de la República, Lima, actuando en la tradicional fiesta de Amancaes, en el Rímac; fue premiado por la municipalidad de dicho distrito. El mismo año integró el conjunto Lira Pausina; con esta agrupación trabajó hasta 1984, ininterrumpidamente, tanto en nuestro país como en el extranjero (Larrú et al. 2006: 7-8).

Jaime Guardia cultivó una estrecha amistad con José María Arguedas, quien le dedicó su libro *Todas las sangres* (1964); incluso, el escritor se inspiró en el músico para crear uno de los personajes de su célebre novela.

Miguel Mansilla Guevara (Huamanga, 1947-Lima, 2002), guitarrista, cantante y compositor; aunque nació en la capital del departamento, pasó su infancia y juventud en las provincias del sur. Al respecto, Perlacios (2001: 306) señala que “fue llevado a los dos años a Chaviña (Lucanas) y luego vivió en Cora [sic], capital de la provincia de Parinacochas [...]”. Asimismo, el autor menciona que “su padre era arequipeño y su madre huamanguina; ha grabado varias cintas fonográficas con los títulos *Cantos eternos*, *Cristos indios* y *Reminiscencias*”. En un trabajo anterior, se describe su particular estilo de interpretación de esta forma:

[H]emos observado tocar guitarra andina solista en diferentes circunstancias y en las posturas más inusitadas. Por ejemplo, alguna vez observamos a Miguel Mansilla –un verdadero maestro en la interpretación del yaravií y un especialista en el temple diablo–, quien apoyaba la guitarra sobre la pierna derecha, tenía la oreja izquierda pegada al aro de la guitarra para poder sentir mejor las vibraciones de su instrumento y, por lo tanto, no veía el diapasón, mientras ejecutaba complejos cambios de posición con la mano izquierda. Además, entre el anular y el meñique de la mano derecha, sostenía un cigarrillo mientras tocaba. Miguel Mansilla simplemente hacía música y disfrutaba tocando su instrumento, acaso sin darse siquiera cuenta de lo que estaba ocurriendo. Quienes lo conocimos sabemos que nunca hacía alarde de virtuosismo aunque, en verdad, fue un virtuoso (Pajuelo 2005: 90-91).

Existe un número considerable de intérpretes de cordófonos en las distintas provincias del departamento de Ayacucho, cuyos nombres serán mencionados en adelante de forma escueta y quedará pendiente la tarea de profundizar en su estudio biográfico. Alejandro Vivanco (1988: 430-432) ofrece un extenso listado de destacados cultores y aficionados de la guitarra tanto solista como acompañante en Huamanga desde inicios del siglo XX hasta la década de 1980. Entre ellos, menciona a los siguientes: Víctor Modesto Villanueva, abogado y compositor; Francisco Mávila, virtuoso ejecutante y hábil en la lectura musical; Telésforo Felices, profesor y celebrado compositor; Manuel González Sierralta, solista e intérprete de yaravíes; Octavio Sotomayor, músico y lutier; César Ortega, médico e instrumentista; Juan Zárate Palomino, diestro guitarrista acompañante y mandolinista; Manuel Cárdenas Espinoza, profesor; Víctor Montero Ochoa, coleccionista de instrumentos. El autor se refiere también a los hermanos Heraclio y Moisés Vivanco Allende, este último discípulo de Telésforo Felices (Vivanco 1988: 422); luego, Federico Fajardo, renombrado lutier; además, Ildauro Gutiérrez, Manuel *Kunka* Ugarte, Alejandro Límaco Tupia y Miguel Vallejo, entre otros.

Por otro lado, Perlacios menciona a los siguientes cultores de la guitarra nacidos, igualmente, en Huamanga: Elías Córdova Pando, quien “compartió la docencia con la música, siendo un excelente guitarrista” (2001: 270); también Luis Camasca, notable guitarrista, mandolinista y constructor de instrumentos, integrante de la Estudiantina Típica de Ayacucho y director del conjunto Dos de Mayo; Francisco Gonzales, guitarrista, pianista, violinista y compositor (2001: 304-305); Inocencio Mendoza, “guitarrista ayacuchano de larga trayectoria, participaba en actuaciones culturales interpretando huaynos y yaravíes”; Francisco Morales, a quien el autor describe como

una de las pocas glorias vivas de la música tradicional huamanguina, que realiza hermosos bordones y piques con su guitarra, y cuando canta lo hace con [...] el estilo de hace 60 años [...] es el que conserva la línea melódica y el estilo verdadero del huayno huamanguino (2001: 308).

También, se refiere a Hernán Morales, quien “se caracteriza por ser solista y uno de los pocos que conserva el toque clásico de la música ayacuchana”; luego menciona al notable guitarrista Luis Paredes, fallecido en el año 2000; Walter Vidal García, guitarrista y compositor, quien integró distintas agrupaciones, entre estas la Tuna Universitaria San Cristóbal de Huamanga, el Grupo Trébol, Los Juglares y el Grupo Sereno (2001: 310-311). Además, el autor da cuenta de dos notables charanguistas huamanguinos, quienes, lamentablemente, no dejaron registros discográficos: Armando Allende y Eleodoro García Blásquez. El primero “[i]nterpretaba los huaynos en un diminuto charango que le llamaban ‘paqaycha’, con cuerdas de tripa y clavijas de madera” (2001: 303, 305).

Entre otros solistas de guitarra originarios de Huamanga, se puede subrayar la labor de los hermanos Walter y Milton Mendieta Callirgos. El primero ha producido una importante discografía con recopilaciones, adaptaciones y creaciones propias para guitarra solista ayacuchana, además de música de otras regiones andinas. El segundo ha merecido premios no solo como guitarrista sino también como compositor en distintos festivales y concursos; además, comparte su actividad artística con la labor docente en la Escuela Superior de Formación Artística Pública Condorcunca, de Ayacucho. En su producción musical titulada *Wasiyman ñan (Regreso a casa)* incluye adaptaciones para guitarra sola de huaynos y otras danzas en las que emplea las afinaciones más características del departamento.

Por otro lado, entre los guitarristas de otras provincias de Ayacucho se puede mencionar a Carlos Flores, nacido en San Miguel, provincia de La Mar, guitarrista, mandolinista y compositor (Perlacios 2001: 304). También en la provincia de Huanta se configura una sólida tradición con un estilo propio, a través de un número considerable de intérpretes. Entre ellos, sin duda, destaca el nombre de Gaspar Andía Fajardo. Nació en la ciudad de Huanta, el 6 de enero de 1925. Gozó de la posibilidad de acceder tempranamente a la radio y la industria fonográfica. Por un lado, contó con un espacio propio en Radio Nacional del Perú titulado AyacuchoManta, destinado a la difusión de la música folclórica de Ayacucho, el cual condujo durante 12 años (Quispe Calderón 2006: 175; Perlacios 2001: 303; Toledo 1993). Desde esta influyente emisora estatal realizó una importante labor incentivando la promoción de la música de otros departamentos. Así, en 1962 organizó el concurso Mariano Melgar, cuyo premio se destinaba a fomentar y difundir la música tradicional de diversas regiones del país (Arguedas 2012 [1977]: 348-349).

Por otro lado, su peculiar estilo como guitarrista –caracterizado por el empleo de una guitarra con cuerdas de metal– quedó registrado en, al menos, cinco discos de vinilo producidos por la empresa IEMPSA (Pajuelo 2005: 37). Entre sus producciones se puede mencionar *Llora guitarra, Una guitarra en el Ande y Guitarra solitaria* (Alvarado Manrique s/f: 28). El periodista Gonzalo Toledo (1993) anota que Andía Fajardo desarrolló una

actividad musical internacional visitando distintos países latinoamericanos: Argentina, Brasil, Chile y Uruguay.¹⁹ Además, señala que, en 1962, asumió la dirección de la Escuela Nacional del Folklore del Instituto Nacional de Cultura (INC) y, en 1987, ofreció un recital de guitarra en la Sala de Conferencias del INC del Cusco. Gaspar Andía Fajardo falleció en la ciudad de Lima el 15 de abril de 2004,²⁰ a la edad de 79 años.

En su momento, José María Arguedas valoró no solo el intenso trabajo institucional desplegado por Gaspar Andía, sino también su excelente calidad interpretativa como músico (Arguedas 2012 [1977]: 349; 1977 [1966]: 26). Una característica indiscutible de su estilo individual, como se anotó antes, es la sonoridad de las cuerdas de metal de su guitarra. Lejos de ser un asunto aparentemente práctico o trivial, este hecho nos sitúa frente a la evidencia de una opción estética recurrente en la práctica musical andina: la preferencia y especial valoración por las sonoridades agudas. Desde esta mirada, las grabaciones de Gaspar Andía cumplen un papel de eslabón entre una práctica guitarrística que se ha ido abandonando desde la incorporación de las cuerdas de nailon hasta el empleo cada vez más extensivo de guitarras electroacústicas en la actualidad, tanto en el ámbito urbano como en el rural.²¹

En estas grabaciones, se ha perennizado la exquisita musicalidad de Gaspar Andía. Sus versiones para guitarra solista de huaynos, yaravíes, mulizas y carnavales –entre otros géneros de la música tradicional– combinan una amplia gama de recursos interpretativos; entre ellos, el estilo monódico que emplea con frecuencia en las secciones temáticas, en las que interpreta la melodía tan solo acompañada a veces de una segunda voz, usualmente en intervalos de tercera, como ocurre en el estilo de armonización vocal de este repertorio. La ausencia de bajos y soporte armónico en estas secciones se compensa con una profusión de ornamentos, amplios vibratos y las sutilezas de un fraseo muy flexible, en las que también se aprecian recurrentes y súbitos contrastes de dinámica.

En suma, sus interpretaciones son un precioso muestrario de los recursos de ornamentación para quien está interesado en el estudio de la persistencia de elementos del barroco en la música tradicional andina. Este particular tratamiento melódico se diferencia de las secciones de transición –introducciones, puentes– y de otras pocas

19 Quispe Calderón (2006: 175) menciona que Gaspar Andía también visitó México.

20 Las fechas de nacimiento y muerte de Gaspar Andía fueron proporcionadas por Javier Calla en una comunicación personal, vía internet, el 10 de julio del 2022.

21 Al respecto, Raúl García Zárate comentó que, en sus inicios, él mismo tocaba con cuerdas de metal, pues, simplemente, era el material del que se disponía entonces. La aparición de las cuerdas de nailon planteó, para él y otros intérpretes, la necesidad de un proceso de reaprendizaje desde el punto de vista mecánico, tanto para la producción del sonido como para el empleo de recursos de ornamentación y vibratos. Por tanto, es relevante observar que, cuando ya estaba en boga el uso de las cuerdas de nailon, Gaspar Andía siguió optando por el empleo de las cuerdas de metal al realizar sus grabaciones fonográficas, muestra de su inconfundible estilo personal.

adaptaciones en las que el mismo Gaspar Andía hace uso del temple con los bajos preparados para acompañar las melodías durante toda la pieza, en un estilo que es característico de la guitarra solista ayacuchana. Los aspectos aquí delineados sobre la obra de Gaspar Andía merecen profundizarse en una investigación más amplia que sirva para valorar en forma justa la influencia de su legado artístico.

Erwin Quispe Calderón (2006: 176) consigna los nombres de otros célebres solistas huantinos: Gerardo Palomino, Humberto Mayorga, Pedro Riveros, Oswaldo López, Alejandro Girón y Armando Marca. También menciona al dúo de guitarras Hermanos López, conformado por Alejandro López Carrera e Isaac Pozo López, quienes “interpretaban maravillosamente los yaravíes y huaynos de nuestro repertorio clásico, dejándonos como recuerdo un ‘*mini long play*’”. El autor refiere, asimismo, el nombre de Pancho Sánchez no solo como guitarrista, sino, del mismo modo, como “el más grande cantor de yaravíes” de Huanta.

Además, Quispe Calderón (2006: 179-180) menciona tres importantes agrupaciones musicales que fueron creadas en la primera mitad del siglo XX y desarrollaron una intensa labor de difusión artística: el Centro Musical, formado en 1925, que contó entre sus integrantes con los guitarristas Pastor Sulca y Pedro Riveros, además de los mandolinistas María Jesús Meneses y Zelmira Riveros; la Lira Huantina, conjunto coetáneo al anterior y que estuvo conformado por grandes músicos, entre ellos el compositor, cantante y guitarrista Gerardo Palomino, conocido por el nombre artístico de Trovador de Huanta, además de los guitarristas Oswaldo López, Ángel Pozo y Manuel Barrón; finalmente, el Conjunto Ravel –cuyo nombre se debe al compositor francés Maurice Ravel–, conformado por los guitarristas Daniel Quispe y Humberto Mayorga, el mandolinista Isaac Quispe Caiceros y el arpista Nemesio Gastelú, entre otros.

Entre muchos otros guitarristas especializados en el arte de la guitarra acompañante, sobresale el nombre de Amílcar Gamarra, quien compartió su vocación por la docencia con la música y se convirtió en la primera guitarra del histórico Trío Ayacucho; además, desarrolló una intensa actividad como acompañante de destacados cantantes tales como Edwin Montoya o Kiko Revatta.²² En este ámbito, también destaca Óscar Figueroa, ingeniero y guitarrista, quien ha sido miembro de la Tuna Universitaria San Cristóbal de Huamanga y el trío Los Labradores de Huanta, entre otras agrupaciones. Ha participado en casi medio centenar de producciones discográficas como guitarrista y arreglista, acompañando a una larga lista de notables intérpretes del canto ayacuchano.

22 En el 2020 fue erigido un monumento al guitarrista Amílcar Gamarra en el barrio de Cinco Esquinas de Huanta. Este homenaje no solo pone en manifiesto la trascendencia de este artista, sino también la importancia que la práctica guitarrística alcanza en Ayacucho.



Monumento a Amílcar Gamarra en el barrio de Cinco Esquinas de la ciudad de Huanta, Ayacucho, 8 de enero del 2022 (Fotografía: Camilo Pajuelo Valdez)

Hacia el sur, otra zona donde se desarrolla una importante tradición guitarrística es la provincia de Lucanas. En esta región, caracterizada por una significativa presencia indígena, destacan el ya citado Arturo *Chipi* Prado, de origen huamanguino, pero radicado en Puquio; también los profesores puquianos Hortencio Herrera y Luis Morales (véase Boris Villegas 2011: 16); César Mochcco y Manuelcha Prado, entre otros. Por la trascendencia de su obra, este último merece una especial atención. Manuel Prado Alarcón (Puquio, 1955), guitarrista, cantante y compositor, es uno de los más relevantes músicos ayacuchanos en actividad. Cuenta con una amplia producción discográfica como solista y también junto con otros destacados intérpretes andinos. Además, viene desarrollando una importante labor internacional de difusión de la música andina y la promoción del quechua. Entre sus creaciones para guitarra solista se puede destacar *Lamentos de un viejo guitarrero*,²³ *Flor de los glaciares*, *Panorama ayacuchano* y *Galopando al sur*, composiciones en las que se expresa la doble herencia

23 Manuelcha Prado refiere que su versión de este huayno triste se originó en una melodía que escuchó interpretar a Arturo *Chipi* Prado en una chichería en Puquio, en 1969 (entrevista realizada a Prado por Wilbert Huacasi, 2019).

–india y mestiza– de su genio creador, traducida en una riqueza de recursos técnicos y estilísticos muy personales.

La provincia sureña de Parinacochas es otra región clave para el desarrollo y la difusión de las tradiciones guitarrísticas de Ayacucho. En esta zona destacan notables intérpretes entre los que se puede mencionar, además de Miguel Mansilla –a quien se citó anteriormente–, a Luis López Arangoitia y Melchor López Martínez –padre e hijo, respectivamente–, miembros de una conocida familia de músicos y artistas; los hermanos Celso y Ángel Villanueva, talentosos guitarristas, quienes conformaron un dúo y probablemente participaron en el Festival de Flor de Amancaes, en el Rímac, en los años 1940;²⁴ también los hermanos Walter y Julio Humala Lema, radicados en la ciudad de Lima, integrantes del afamado Dúo Arguedas. El primero –Walter– se destacó como uno de los mejores bordoneadores de Coracora y es un reconocido compositor, mientras que su hermano menor –Julio– despliega una intensa labor en calidad de solista y también como acompañante de destacados cantantes del folclore andino; asimismo, se perfila también como compositor y arreglista, al incluir entre sus creaciones piezas para guitarra solista tales como la marinera *Bailarina*, además de adaptaciones de las danzas costumbristas *Wayllás* y *Tipaq*. Entre otros guitarristas de esta provincia, destacan Antonio Gutiérrez Cateriano, quien no solo fue un notable intérprete, sino que además jugó un papel central en la industria fonográfica nacional; también Franklin *Pana* Jiménez, Silverio Andrade –cantante, guitarrista y exquisito intérprete de yaravíes– y, finalmente, los charanguistas Jesús y Justino Alvarado, Roberto Teves Jiménez, además de la reconocida cantante Nelly Munguía,²⁵ quien fue también intérprete de guitarra y charango (véase Perlacios 2001: 308).

Luego de los intensos procesos migratorios ocurridos durante el siglo XX, los hijos de inmigrantes ayacuchanos radicados en las grandes ciudades se interesaron por la música del lugar originario de sus padres. Un claro ejemplo es Daniel Quirhuayo Álvarez (Lima, 1942-Lima, 2012),²⁶ cuyos padres nacieron en la provincia de Parinacochas. Este notable guitarrista, compositor y lutier llegó a ser uno de los artistas más influyentes de su generación. Cuando joven, se vinculó con intelectuales de la talla del poeta Javier Heraud o el escritor José María Arguedas. En 1966, conformó el reconocido trío Los Heraldos, junto con el acordeonista Félix Bendezú y el cantante Edwin Montoya. Vivió un largo tiempo en Francia, donde se hizo miembro de la Sociedad de Autores,

24 Comunicación personal con la escritora Zulema Vásquez, en Lima, julio del 2006.

25 Nació en la localidad de San Pedro de Ushua, hoy Páucar del Sara, antes de que la provincia de Parinacochas fuera dividida. Comunicación personal con el musicólogo Carlos Mansilla Vásquez, vía internet, en diciembre del 2016.

26 Adoptó luego el nombre artístico de Daniel Kirwayo o, simplemente, Kirwayo (véase Fernández Stoll 2013: 37).

Compositores y Editores de Música (SACEM) (Torres 2012). Allí registró 41 creaciones musicales, según se pudo verificar con la propia organización.²⁷

Quirhuayo ha dejado una prolífica producción discográfica en la que no solo se reflejan las huellas de su existencia trashumante, sino también la avidez de su inquieto espíritu creativo, patente en un número significativo de adaptaciones de música tradicional y composiciones propias para guitarra solista (véase Fernández Stoll 2013; Valencia Vargas 2020); entre ellas, *Muy lejos*, *Pacto de sirena*, *Yana phuyo* y *Yawar mayu*. Óscar Chávez (2021: 22-23) destaca las exploraciones de textura y forma en las composiciones de Quirhuayo; por ejemplo en *Yawar mayu (Río de sangre)*, en la que se emplean elementos del yaraví y el huayno dentro de una estructura continua tripartita (ABA), además de la adición de cuatríadas en las secciones de transición, un recurso armónico poco convencional en la música tradicional andina. Esta narrativa musical podría bien interpretarse como una bella alegoría del espíritu errante en la poética de Daniel Quirhuayo.

Por otro lado, debido al interés que fue concitando la guitarra ayacuchana –en particular, desde la segunda mitad del siglo XX– guitarristas nacionales y extranjeros de distintos orígenes se interesaron por este estilo guitarrístico y su repertorio. Entre ellos, en 1986, el alemán Bernd Stahl realizó la publicación pionera de transcripciones de las adaptaciones realizadas por Raúl García Zárate e incluyó, entre ellas, tres piezas tradicionales de Ayacucho. Además, el guitarrista e investigador peruano Javier Echeopar –quien, también en la década de 1980, inició una tarea de sistematización de este repertorio– llegó a publicar un par de antologías con minuciosas transcripciones de obras de Raúl García y Manuelcha Prado en 1988 y 1990, respectivamente.

Otro caso notable es el de Víctor Tamashiro, de ascendencia peruano-japonesa, quien a inicios de la década de 1990 llegó a producir una grabación no solo con adaptaciones de otros intérpretes, sino también con sus propios arreglos sobre música ayacuchana y de otros departamentos del Perú; luego, partió al Japón, donde radica actualmente. Por último, se puede citar un número creciente de guitarristas extranjeros que han realizado transcripciones, estudios o grabaciones del repertorio de guitarra ayacuchana y andina, entre ellos el francés Thierry Rougier, el chileno Mauricio Valdebenito, el japonés Shin Sasakubo y el norteamericano John Paul Shields, además de los españoles Fernando Martínez y Natalia García.

La escuela de la guitarra ayacuchana continúa su desarrollo en manos de una nueva generación de talentosos guitarristas. Las concepciones estéticas y necesidades prácticas de este tiempo plantean un nuevo escenario en el que, por ejemplo, se prefiere el uso de guitarras electroacústicas; asimismo, el fácil acceso a la nueva tecnología audiovisual y las

27 Información obtenida de la SACEM, vía internet, el lunes 11 de julio del 2022.

redes sociales revolucionan tanto la producción como la difusión y promoción musical. Queda para un análisis posterior la gradual transición que experimentó esta escuela, al menos, en tres estadios: primero, la práctica de las “guitarreadas”, aquella cálida expresión provinciana de la música de salón, cuando familiares y amigos se reunían en un escenario hogareño para celebrar algún acontecimiento significativo o, simplemente, debido a su pasión por la música; segundo, su exitosa incursión en las grandes salas de concierto; finalmente, su creciente popularización en una escena global que desafía espacio y tiempo debido a la tecnología digital. En la escena actual es posible observar la febril actividad de un número creciente de jóvenes cultores. Entre los herederos de la escuela ayacuchana resaltan Elvis Arroyo, Rony Bohorquez, Paola López, Vicente Mansilla, Riber Oré, Dante Quispe, Franz Quispe, Hans Romani, Carlitos Tenorio, Joel Vega y el Dúo Kuskalla, integrado por Angelita Dian y Perlita León, para citar solo algunos.

Los constructores de guitarra en Ayacucho

Otra tarea todavía pendiente consiste en reconstruir la historia de los lutieres ayacuchanos. Sin duda, el constructor de guitarras más famoso entre ellos fue Abraham Falcón García (Coracora, 1924-Lima, 2016). Desde muy pequeño, se trasladó con sus padres primero a Lima y luego a Palpa, donde adquirió sus primeros conocimientos en el oficio de la lutería. Allí, en el año 1946, construyó su primera guitarra. Tiempo después se estableció definitivamente en Lima e inició una exitosa compañía de construcción de instrumentos, empresa que continúan sus parientes. Las guitarras Falcón han recibido innumerables reconocimientos y son empleadas por distinguidos intérpretes de diversos estilos musicales (entrevista a Abraham Falcón realizada por Ely Jáuregui en el 2015). Abraham Falcón se preocupó también por la formación de otros constructores, ofreciendo talleres de lutería en distintos lugares del Perú y, especialmente, en la capital del departamento de Ayacucho. Allí, además, incentivó la formación de la Asociación de Constructores de Ayacucho. En estos talleres participaron artesanos locales que vienen desarrollando una diligente labor en su campo, entre ellos David Loayza Quispe, radicado en Huamanga; Marcos Tucno, en Chuschi; y Antonio Huamaní, en Cangallo.

Para concluir, se debe subrayar la importancia de las tradiciones locales de lutieres. Por ejemplo, en el prestigioso pueblo de artesanos de Quínuá, familias de constructores –tales como Lagos, Oriundo, Ramos y Carbajal– desarrollaron, a través de varias generaciones, su arte en la confección de guitarras. En la localidad de Huanta, son reconocidas las guitarras Enciso y Zamora, caracterizadas por sus atractivas incrustaciones de concheperla y plata.²⁸

28 Comunicación personal con el lutier David Loayza Quispe, vía internet, en diciembre del 2016 y junio del 2022.

El legado de Raúl García Zárate²⁹

Un hecho histórico se escribió en la ciudad de Huamanga cuando, el 4 de noviembre del 2017, los parientes y amigos más cercanos de Raúl García Zárate viajaron a esta ciudad para cumplir con la última voluntad del maestro al permitir que sus restos descansaran en el mausoleo de su familia, en el cementerio general de esta misma ciudad, junto a sus padres y hermanos Hernán y Nery. Una multitud de hombres y mujeres acompañaron –entre llantos, guitarras y canciones– el sentido homenaje de este último retorno a la querencia. Como bien expresó en dicha ceremonia su hijo menor, Carlos García Morales, es innegable que Raúl García Zárate fue un hombre que, en vida, gozó de muchos reconocimientos. Autoridades de diversos ámbitos administrativos y académicos, instituciones tanto nacionales como internacionales, le brindaron títulos, medallas, diplomas. Fue declarado Patrimonio Cultural Vivo de la Nación, varias universidades lo nombraron doctor honoris causa y distintas ciudades lo adoptaron como hijo predilecto. El musicólogo chileno Alfonso Padilla señaló acertadamente que, aún en vida, Raúl García Zárate ya se había convertido en un personaje mítico.³⁰

En mayo del 2005, en una de sus entonces habituales giras europeas, se presentó en la sala de conciertos de la Academia Sibelius, en Helsinki, donde un numeroso y variado público se trasladó desde distintas ciudades del interior de Finlandia y también desde Suecia para escucharlo. En aquella ocasión, el crítico musical finlandés Hannu-Ilari Lampila anotó que “el guitarrista Raúl García Zárate es un tranquilo diplomático de su país [...] cuando llega al escenario lo hace como un diplomático, habla en un español pausado y mantiene el mismo soplo suave y sensible al tocar su guitarra con tranquila claridad” (Lampila 2005).³¹ No cabe duda de que, allí donde iba, despertaba simpatía y respeto, conmovía con su guitarra andina y su particular estilo de interpretación.

Raúl García Zárate no solo se convirtió en el guitarrista peruano de mayor trascendencia de su tiempo, sino que personificó el caso poco frecuente de un concertista de guitarra que goza de una notable popularidad. En cuanto a sus aportes estéticos, en su obra logró representar gran parte del universo sociocultural andino. Su repertorio y amplia producción

29 Esta sección contiene una versión resumida y actualizada de la tesis de maestría del autor (véase Pajuelo 2005). Por tanto, incluye una mayoría de datos que fueron recogidos mediante entrevistas, observaciones de campo y la sistematización del archivo personal de Raúl García Zárate, tarea que formó parte del trabajo de investigación. Tanto los contenidos sobre la propuesta de periodización para el estudio biográfico como aquellos sobre el análisis del repertorio, las adaptaciones musicales, las técnicas instrumentales y la discografía anexa a este artículo son elaboraciones personales del autor. Se consigna la autoría de los datos que provienen de otras fuentes cuando corresponde y algunas referencias necesarias a la tesis original para facilitar su consulta.

30 Alfonso Padilla compartió esta observación en el seminario de investigación de la Universidad de Helsinki, el 25 mayo del 2017.

31 Esta crítica fue publicada originalmente en finés. La traducción al español pertenece al diplomático finlandés Mikko Pyhälä.

discográfica, inclusive, alcanzó una proyección panandina, puesto que abarcó música del noroeste argentino, también de Bolivia, varias zonas del Perú y se extendió hasta Ecuador. De esta forma, se integró a un movimiento de afirmación de una identidad indoamericana, junto con otros casos notables en el campo de la guitarra, tales como el paraguayo Agustín Barrios Mangoré o el argentino Atahualpa Yupanqui (véase Pajuelo 2005: 63).



Raúl García Zárate en el teatro de la Biblioteca Nacional del Perú, el 27 de octubre del 2008 (Fotografía: Narbo Peralta).

El carácter mítico señalado antes se expresa, por ejemplo, en afirmaciones no solo de periodistas, sino también de algunos connotados músicos e investigadores, quienes repetían en sus escritos frases tales como: “[e]n la guitarra como solista o en las versiones para conjuntos de cuerdas llamadas ‘estudiantinas’, el maestro Raúl García Zárate ha trabajado más de un millar de temas del cancionero peruano” (Vásquez Rodríguez 1996: 5). En honor a la verdad, su repertorio alcanza un centenar y medio de adaptaciones para guitarra solista, entre las que se cuentan algunas composiciones propias. Este repertorio no abarcó música de todo el Perú, pero sí de gran parte del área andina, como se mencionó antes. Esta realidad no quita ningún mérito al enorme legado artístico que nos dejó, pero sí revela cómo, ante la carencia de conocimiento científico sobre su obra, se recurre muchas veces a una realidad inventada.

Pese al logro de una intensa actividad artística desarrollada durante más de 70 años, tanto en el Perú como en el extranjero, queda aún pendiente para la musicología la necesaria tarea de realizar una valoración objetiva de su vida y obra. Luego de la desaparición física del maestro, además de su reconocida trayectoria como intérprete, su obra como recopilador, pedagogo, arreglista y compositor espera una apreciación más justa por parte del ámbito académico. Un dato clarificador de esta carencia se reveló todavía en el año 1999, cuando en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* no se incluyó una entrada dedicada a su nombre. Esta situación empieza a subsanarse lentamente, ya que cada vez son más los músicos e investigadores que empiezan a dimensionar la trascendencia y singularidad de su obra musical.

En el 2005, el connotado guitarrista Jesús Ortega –quien, junto con notables personalidades, como el compositor Leo Brouwer, jugó un papel clave en la conformación de la escuela de la guitarra cubana– recuerda, en una entrevista, que –ya en los años 60– otro insigne maestro, el venezolano Alirio Díaz, le habló por primera vez acerca de la música de Raúl García Zárate. Entonces, escuchó una de sus primeras grabaciones con una interpretación provista de una técnica que llamó poderosamente su atención, además de una sonoridad muy particular en la guitarra. También, puntualiza que captó mucho su interés “la manera de ornamentar la melodía, con esos arpegiados tan característicos de su forma de tocar y cómo la armonía se diluye en ellos”. Además, afirma que “todos los guitarristas orquestamos cuando tocamos; tratamos de lograr una riqueza tímbrica de la guitarra, un determinado color [...]”. Sin embargo, subraya que “el enfoque de Raúl García Zárate de esa instrumentación, esa orquestación, es particularmente original” (Ortega 2005).

En otra entrevista, realizada en el 2013, el guitarrista argentino Jorge Cardoso subraya que

Raúl García Zárate fue heredero de una manera de tocar transmitida por tradición y que prácticamente se había olvidado en el viejo mundo. No solo se trata de uno de los más altos exponentes de ese arte antiguo, sino que también refleja el proceso de adopción de un instrumento y adaptación de una técnica de tocar, en este caso, a la música peruana y de una región muy particular como es Ayacucho (Cardoso 2013).

Además, Cardoso sostiene que, engarzados en una tradición, no solo la manera de hacer música, sino también el desarrollo técnico de Raúl García Zárate alcanzaron un nivel tal que difícilmente se podría equiparar a otros casos en Latinoamérica. Se aborda aquí, de manera sucinta, primero, la delimitación de su estudio biográfico; también su repertorio, en el cual el concepto de *guitarra andina* juega un papel clave; luego, las adaptaciones como parte esencial de los aspectos creativos de su obra; y finalmente, sus técnicas instrumentales y estilo individual.

Cronología de vida

El estudio de la vida de Raúl García Zárate se puede dividir en cuatro etapas principales. La primera, desde 1931 hasta 1949, comprende su infancia y juventud en Ayacucho. En esta se pueden observar sus primeras experiencias de aprendizaje musical y cómo su entorno influyó en la germinación de su estilo individual.³² Respecto a la discusión acerca del año de su nacimiento –ya que en muchas fuentes se ha señalado 1932–, cabe aclarar que nació el 12 de diciembre de 1931 en la ciudad de Huamanga, en una casona de la calle Soqiaqato. En el 2005, fue posible recabar copias del certificado de nacimiento de la Municipalidad de Huamanga. Luego, al recibir el documento, Raúl García Zárate expresó, con su característico sentido del humor: “No sé si reírme o llorar, porque me estás diciendo que soy un año mayor”.

En Ayacucho creció arropado por una sólida y estimulante tradición familiar en la música. Muy pronto realizó sus primeras exploraciones con los instrumentos de cuerda y, a la edad de 8 años, recibió su primera guitarra. Además, se convirtió en un atento espectador del variado calendario ritual y festivo que le ofrecía su ciudad natal. Durante este periodo, brindó sus primeras presentaciones cuando aún cursaba la escuela primaria. En 1944, una reseña anónima publicada en la revista de la escuela San Juan Bosco da cuenta de las habilidades de los alumnos del sexto año de primaria. Entre ellos se destaca a Raúl García Zárate como “un virtuoso guitarrista”. Asimismo, en la misma revista se incluyen dos fotografías en las que aparece como integrante de la estudiantina de la escuela y del Trío Bosquino, agrupación que integró con los hermanos Abel y Leopoldo Lara. En ambos conjuntos interpretaba el laúd (*Sexto Año*, 1944). A los 14 años, perdió tempranamente a su padre. Esta fatalidad determinó un ritmo de vida bastante difícil para Raúl García Zárate y su familia, pues debía compartir sus estudios y el trabajo ocupándose de la tienda de abarrotes que perteneció a su padre y era el principal sustento familiar (entrevista a García Zárate, 2003).

La segunda etapa, desde 1950 hasta 1977, enmarca sus experiencias migratorias y la lenta generación de espacios para la difusión de su trabajo musical.³³ Luego de concluir sus estudios secundarios, debido a que la Universidad San Cristóbal de Huamanga se encontraba clausurada, viajó primero al Cusco y luego a Lima para continuar su formación universitaria. En la capital, durante la década de 1960, Raúl García Zárate acudía a unos encuentros guitarrísticos conocidos como Guitarrami. Los participantes eran cultores, aficionados, lutieres, estudiantes y profesores de guitarra clásica del medio limeño (véase Santa Cruz 1993: 132-135). También, a su paso por Lima, célebres

32 La información más amplia sobre esta etapa puede consultarse en la mencionada tesis (véase Pajuelo 2005: 25-31).

33 La información detallada sobre esta etapa puede consultarse en la referida tesis (véase Pajuelo 2005: 32-40).

intérpretes –tales como Alirio Díaz, Los Indios Tabajaras o Ernesto Bitetti– asistieron a estos encuentros, además de reconocidos guitarristas flamencos tales como Mario Escudero y Andrés Batista (Miranda 1966: 4). Estas tertulias brindaban a Raúl García Zárate una invaluable oportunidad para continuar aprendiendo y perfeccionando sus recursos musicales. Paralelamente, en esta etapa desarrolla una paciente labor de difusión artística, primero, a través de la radiodifusión y, luego, iniciando –en 1966– una fructífera actividad discográfica que se sostuvo durante cuatro décadas.³⁴

La tercera etapa, desde 1978 hasta el 2010, consiste en la consolidación de su carrera como concertista en la escena internacional. Se puede dividir en dos periodos: el primero se inicia en 1978, cuando es invitado a participar en el festival de la X Semana Internacional de Guitarra en París junto con el argentino Jorge Cardoso, el venezolano Freddy Reyna y los guitarristas flamencos Paco Cepero y Paco Peña (Agencia EFE: 1978). El mismo año, Raúl García Zárate había conocido en Lima a Atahualpa Yupanqui, y volvieron a encontrarse en este viaje. Cuando retornó de Francia, decidió retirarse del Fuego Privativo de Trabajo, donde había laborado durante 20 años ejerciendo la profesión de abogado (entrevista a García Zárate, 2003). Este periodo se extiende hasta 1992 y se caracteriza por una intensa agenda de viajes, desarrollada principalmente en Europa.

El segundo periodo se inicia en 1993 y se prolonga hasta el año 2010, lapso en el que ofreció diversas presentaciones en el continente americano y asiático. En el 2000, viajó a Japón y se presentó en el Palacio de la Guitarra, donde el sello discográfico JVC grabó un concierto en vivo. En el 2004, celebró sus 60 años de actividad artística y ofreció una gira nacional en el Perú. En el 2005, emprendió una nueva gira por Europa y realizó su primera visita a los países nórdicos.³⁵ En el 2010, participó una vez más en el Festival Guitarras de América, en Chile, donde recibió el premio de la Asociación de Periodistas de Espectáculos Arte y Cultura (APEC) con una distinción especial por su “aporte trascendental al arte y la cultura universal”.

La cuarta y última etapa, desde el 2011 hasta el 2017, marca el proceso de alejamiento de los escenarios hasta su desaparición física en la ciudad de Lima, un domingo 29 de octubre. En esta etapa, mantuvo todavía un activo calendario de actividades hasta el año 2012, cuando sufrió una caída y se fracturó el hueso húmero del brazo izquierdo. Este desafortunado accidente marcó un punto de inflexión en su carrera artística, al alejarlo de los escenarios por más de un año, primero, y determinar, luego, el cese de sus presentaciones públicas. Tras una pausa de más de un año, Raúl García Zárate logró recuperarse de su lesión y retomar la práctica de su

34 Véase la discografía que acompaña este artículo.

35 La información más amplia sobre esta etapa –hasta el año 2005– puede consultarse en la referida tesis (véase Pajuelo 2005: 40-47).

instrumento. Sin embargo, no solo el último accidente, sino también una molestia en la visión, lo empujaron a reflexionar sobre sus futuras actividades. El 6 de febrero del 2015, intervino en el concierto de apertura de la Temporada de Verano de la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la conducción de Fernando Valcárcel. En esta ocasión, interpretó solo dos piezas, ambas ayacuchanas: la marinera *Arriba los pañuelos* y el huayno *Adiós pueblo de Ayacucho*. La segunda contó con una versión orquestal arreglada por el compositor Gonzalo Garrido-Lecca. A lo largo de su carrera, Raúl García Zárate había empleado muchas veces este huayno para concluir sus conciertos. En esta oportunidad, eligió esta forma simbólica para despedirse definitivamente de los escenarios y de su público.

El repertorio de Raúl García Zárate

El repertorio de Raúl García Zárate comprende un corpus sumamente variado y complejo, que abarca tanto la práctica grupal como la solista. Desde temprano, formó parte de distintas agrupaciones musicales y esta práctica colectiva lo estimuló constantemente a lo largo de su camino creativo no solo como instrumentista, sino también como recopilador y arreglista. En cuanto a su producción para guitarra solista, elaboró unas 143 adaptaciones musicales, entre las que se cuentan cuatro composiciones propias (véase Pajuelo 2005: 131-137). Hay que señalar que una cuarta parte de esta cantidad no fue incluida en ninguna producción discográfica. Asimismo, este repertorio abarca un buen número de géneros musicales no solo del Perú, sino también de Argentina, Bolivia y Ecuador. Se ha propuesto anteriormente una clasificación de este corpus musical considerando no solo las características de la práctica musical en sí misma, sino también los diferentes factores sociales que influyen en ella.³⁶

Entre los múltiples aspectos que habría que analizar, se subraya aquí la noción de *guitarra andina*, vinculada estrechamente a la obra de Raúl García Zárate. Efectivamente, el término en cuestión se presenta en múltiples referencias a su obra, por ejemplo, en los títulos de los vinilos *Raúl García y su guitarra andina* (1973) y *Mi guitarra andina* (1983), y del cuaderno didáctico *Guitarra andina* (1996), así como también en numerosas semblanzas y entrevistas. Esta recurrencia no consiste en una simple retórica, sino que nos sitúa frente a la definición de su trabajo artístico desde una perspectiva *emic*. Es decir, la manera en que el propio artista define su trabajo.

Más allá de un problema de denominación, el empleo del término *guitarra andina*, desde la perspectiva estética de Raúl García Zárate, plantea una sutil relación dialéctica entre lo colectivo y lo individual. Al valorar la importancia de la práctica comunitaria

³⁶ Dicha clasificación puede ser consultada en el capítulo 4 de la mencionada tesis (véase Pajuelo 2005: 48-66).

en su producción artística, se puede plantear que este hecho implica una visión holística del mundo andino: al formar parte de un conjunto, el artista contribuye, desde sus capacidades individuales, a una concepción integradora en la cual subyace una relación compleja entre la totalidad y sus partes. Donde mejor se expresa esta visión sistémica, paradójicamente, es en el repertorio individual, en el cual la diversidad sociocultural andina aparece condensada. Es decir, la guitarra andina solista juega el papel de una fragua integradora de disímiles y lejanas voces. Mientras que, por un lado, Raúl García Zárate se concentra en una dimensión local mediante el repertorio colectivo –por ejemplo, junto al Dúo Hermanos García, el conjunto ancashino Huandoy o el Trío Yanahuara de Arequipa–, por otro lado, con el repertorio individual, traspasa lo local y lo nacional al desarrollar aquella proyección a una dimensión panandina.

Por consiguiente, el concepto *guitarra andina* implica un proceso de diversificación que ha enriquecido el arte de la guitarra solista en los Andes. Este proceso se desarrolla mediante la inclusión de géneros musicales de otras regiones al redimensionar así el espacio andino desde una mirada cada vez menos circunscrita a los horizontes locales. Se manifiesta, igualmente, en una paulatina maduración de recursos técnicos que permiten al intérprete la reproducción de ciertas sonoridades y la evocación de variados paisajes sonoros.

Procesos creativos en su obra: las adaptaciones musicales

Entre los variados aspectos que atañen a los procesos creativos de la obra de Raúl García Zárate, sus adaptaciones musicales ameritan especial atención. Como se ha visto, su repertorio para guitarra solista está conformado casi íntegramente por adaptaciones musicales. Hay que advertir que Raúl García Zárate únicamente ha grabado tres composiciones propias y que esta faceta como compositor se reveló recién con el disco *Guitarra del Perú andino* (2000). Ante este hecho, la tarea de creación musical –en el sentido tradicional del término– aparece como una actividad marginal en la totalidad de su obra, debido a que Raúl García Zárate es reconocido generalmente por su trabajo como intérprete y después, con menor visibilidad ante el público lego, como recopilador, arreglista y compositor.

No obstante, esta circunstancia puede resultar engañosa, pues las adaptaciones para guitarra solista andina constituyen verdaderos procesos creativos. Con relación a dichos procesos, Raúl García Zárate afirma que “[u]na adaptación nunca está terminada, siempre hay algo nuevo que añadir o mejorar, siempre hay que seguir puliendo”. Esto expresa claramente la poética que anima su impulso creador: el constante pulimento. De este modo, el material musical se encuentra en permanente cambio. En esta dinámica creativa subyace una relación dialéctica entre la continuidad de la tradición y la generación de una voz propia, cimentada con firmeza en esa tradición. No se trata, pues, de efímeros

sonidos que se desvanecen en el tiempo, sino de la voluntad creadora de toda una vida –o muchas vidas– dedicada a moldear y perfeccionar determinada expresión estética.

Por ello, es importante estudiar, valorar y visibilizar las adaptaciones de Raúl García Zárate, ya que cada una de ellas constituye una obra en sí misma, un proceso creativo enriquecido por una especial sensibilidad estética, y que envuelve un refinado tratamiento tímbrico e incluso orquestal, como se apuntó anteriormente. Además, en estas adaptaciones se observa un cuidadoso y exquisito uso de parámetros rítmicos, melódicos y armónicos, guiados por un profundo respeto por la entidad estética de cada creación. Se incurre en un grave error cuando, de forma consciente o no, se omite o no se reconoce la autoría de estas adaptaciones musicales, ya que constituyen verdaderas obras de arte y forman parte medular del patrimonio musical del Raúl García Zárate.

Sus técnicas instrumentales y su estilo individual

Como ha sido señalado, la música de Raúl García Zárate se vincula a una antigua tradición instrumental prácticamente olvidada en Europa, pero que echó raíces en los Andes peruanos. De este modo, se configura un estilo individual que condensa variadas influencias culturales no solo andinas o indoamericanas, sino también barrocas y hasta podría decirse del flamenco. No se debe olvidar que el instrumento con el que grabó una gran parte de su discografía es una guitarra flamenca construida por Domingo Esteso en 1927.

Para concluir, entre sus recursos interpretativos se aprecia una selección inteligente de aquellas técnicas que resultan efectivas y útiles para su propia concepción estética. Esto se puede observar –para citar algunos ejemplos– en la adopción de la postura clásica que, sin duda, influyó sobre las siguientes generaciones de guitarristas andinos; la producción de sonido, que reviste una valoración estética específica del hecho sonoro; el empleo recurrente del vibrato, en particular del tipo de vibrato longitudinal que se puede describir como un “vibrato anticipado” (Pajuelo 2005: 93); variados recursos de ornamentación para ambas manos; el empleo de una decena de temples o afinaciones; una rica gama de apagadores y efectos percusivos, entre otros. Aunque la tarea de sistematizar estos aspectos ha comenzado, son muy pocos aún los estudios, análisis y transcripciones que recogen estas características de su particular modo de ejecución.

Reflexiones finales

Desde su remoto arribo al suelo americano, la guitarra se ha constituido hoy en un potente elemento simbólico de la cultura andina. Efectivamente, en su errante caja sonora resuenan las voces, usanzas, espacios y saberes de muchas descendencias de

músicos. La escuela de la guitarra ayacuchana es una clara expresión de la riqueza y complejidad sociocultural del Perú. En el devenir histórico de esta tradición musical confluyen los variados mestizajes que han modelado la memoria e identidad del pueblo ayacuchano. En el presente artículo, se ha delineado un mapa de los estilos guitarrísticos en el departamento de Ayacucho a través de la obra de sus cultores más representativos. Desde luego, este panorama no pretende ser exhaustivo, pero sí abre un camino para profundizar, luego, en el estudio de las peculiaridades de esta escuela.

Dicho análisis debe contextualizarse en la amplia problemática de la guitarra andina, cuyo valor patrimonial correspondería ser reivindicado y promovido por el Estado peruano. Otras escuelas guitarrísticas y estilos regionales de interpretación –especialmente en aquellas zonas donde la guitarra ha alcanzado un especial arraigo– aguardan aún por una sistematización científica de su historia y sus particularidades estéticas. Por ello, la disciplina musicológica encuentra en esta tarea un importante desafío que, al realizarse, facilitaría una visión global y un conocimiento cada vez más hondo sobre la guitarra andina en el Perú.

Por otro lado, la idea de un saber anónimo y colectivo adjudicado a las expresiones artísticas populares ha invisibilizado, muchas veces, a sus actores y especialistas. Mas la existencia de estas artes, su desarrollo y pervivencia en el tiempo, se deben, justamente, al trabajo silencioso o silenciado de individuos con nombre propio. Como los cantos rodados de los ríos, estas personalidades han dedicado su existencia a refinar sus creaciones y a transmitir las, en gran parte, por tradición oral, a través de muchas generaciones.

En el seno de la escuela de la guitarra ayacuchana emerge el nombre de Raúl García Zárate, sin duda, el guitarrista andino que logró una mayor proyección internacional. Desde una mirada arguediana, bien se puede plantear el análisis de su legado en el trasvase del vínculo local al nacional, en la encrucijada del estilo individual y su influencia en la colectividad. Otros casos de notables guitarristas de esta escuela –tales como Osmán del Barco, Gaspar Andía Fajardo, Daniel Quirhuayo o Manuelcha Prado, entre muchos otros– podrían bien abordarse desde esta perspectiva. Es más, en general, urge multiplicar los estudios biográficos y de análisis musicológico sobre la obra de nuestros músicos populares. Esta es una tarea que se ha soslayado en gran medida en el Perú y, por tanto, una realidad que es muy necesario revertir en favor de la propia afirmación cultural.

Referencias bibliográficas

- Agencia EFE. 1978. “Guitarrista García Zárate es revelación en París”. *El Comercio*. Lima, 10 de mayo.
- Alvarado Manrique, Luis. s/f. *50 discos de música peruana que dan muestra de nuestra diversidad cultural*. Infoartes. Lima: Ministerio de Cultura.
- Anónimo. 1944. “Sexto Año”. *Revista de la Escuela San Juan Bosco*: 4.
- Arguedas, José María. 1977 [1962]. “El jilguero del Huascarán. Los instrumentos musicales y su área de difusión”. En *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Lima: Mosca Azul Editores, 15-18.
- . 1977 [1966]. “Raúl García. Un intérprete de la música completa de Ayacucho”. En *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Lima: Mosca Azul Editores, 24-26.
- . 2012 [1977]. “Los auténticos intérpretes de la música andina”. En *José María Arguedas. Obra antropológica*. Tomo 5. Lima: Editorial Horizonte, 347-350.
- Bolaños, César. 2007. *Origen de la música en los Andes. Instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la región andina precolonial*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Borda, Nelly. 1996. *La iniciación profesional del guitarrista*. Monografía para optar el título de profesora de Guitarra. Conservatorio Nacional de Música (Lima-Perú).
- Chávez Coveñas, Óscar. 2021. *Formación de la técnica en la guitarra andina de concierto*. Tesis para optar el título profesional de licenciado en Música. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- D’Harcourt, Raoul y Marguerite. 1990 [1925]. *La música de los incas y sus supervivencias*. Lima: Occidental Petroleum Corporation of Peru.
- Echecopar, Javier. 1988. *Música para guitarra del Perú*. Vol. I. Lima: Saywa Centro Peruano de Música.
- . 1990. *Música para guitarra del Perú*. Vol. II. Lima: Saywa Centro Peruano de Música.
- Fernández Stoll, Diego. 2013. “Por las rutas de Daniel Kirwayo: recordando a un maestro de la guitarra ayacuchana”. *Huari. Boletín de Estudios Históricos y Sociales* 1/3: 33-38.
- INC. 1978. *Mapa de los instrumentos de uso popular en el Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Jiménez Borja, Arturo. 1951. *Instrumentos musicales del Perú*. Lima: Museo de la Cultura.
- Lampila, Hannu-Ilari. 2005. “Hiljainen kitaristi. Perulainen kitarataiteilija Raúl García Zárate Sibelius-Akatemian konserttitalissa”. *Helsingin Sanomat*. Helsinki, 7 de mayo. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004307189.html> [Consultado el 25 de septiembre del 2022].
- Larrú, Manuel, Marcos Yauri y Mónica Barbarán. 2006 [1988]. *Jaime Guardia. Charanguista*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

- Miranda, Alberto. 1966. “La ‘peña’ Rodríguez”. *La Nota* 1: 4-6.
- Ojeda Vizcarra, Pablo. 1989. *Método de guitarra andina peruana*. Cusco: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Pajuelo, Camilo. 2005. *Raúl García Zárate. Fundamentos para el estudio de su vida y obra*. Tesis de maestría. Universidad de Helsinki.
- Perlacios Campos, Juan Moisés. 2001. *Personalidades de Huamanga*. Lima.
- Pinto, Arturo Kike. 1987. “Afinaciones de la guitarra en Ayacucho”. *Boletín de Lima* 49: 83-87.
- Quispe Calderón, Erwin. 2006. *Huanta, mi bella esmeralda. Trayectoria y vivencias de un pueblo*. Lima.
- Sadie, Stanley (Ed.). 1984. “Guitar”. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* 2: 87-109.
- Salazar Mejía, Luis. 1988. *Método de guitarra andina*. Huaraz: Centro de Investigación y Estudios Sociales José María Arguedas.
- . 2020. “La estudiantina típica Ayacucho”. *Músicas del Perú*.
<http://folcloremusicalperuano.blogspot.com/2020/07/la-estudiantina-tipica-ayacucho.html>
[Consultado el 6 de julio del 2022].
- Santa Cruz, Octavio. 1993. *La guitarra en el Perú*, bases para su historia. Tesis para optar el título profesional de licenciado en Arte. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- . 2004a. *La guitarra en el Perú*, bases para su historia. Lima: Ediciones Noche de Sol.
- . 2004b. *La guitarra en el Perú*. Obras escogidas. Lima: Ediciones Noche de Sol.
- . 2020. *La guitarra en el Perú, bases para su historia*. Parte 2. Lima: Ediciones Noche de Sol. https://www.octaviosantacruzrquieta.org/_files/ugd/9a3f0b_8673fe1927b84c3c8c646ded9f9a4a84.pdf
[Consultado el 6 de julio del 2022].
- Sotomayor, Miguel. 1997. “Alberto Juscamayta Gastelú”. [Manuscrito].
- Stahl, Bernd. 1986. *Guitarra latinoamericana*. Vol. 1. Berlín: Tropical Music.
- Stevenson, Robert. 1960. *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington: Pan American Union, General Secretariat of the Organization of American States.
- Toledo, Gonzalo. 1993. “Déjame que te cuente...”. Sección de Crónicas. *El Comercio*: C04. Lima, 23 de marzo.
- Torres Calderón, Lee. 2012. “Falleció el músico Daniel Kirwayo, ‘maestro ayacuchano de la guitarra’”. *La Mula*. <https://lamula.pe/2012/01/24/fallecio-el-musico-daniel-kirwayo-maestro-ayacuchano-de-la-guitarra/harrylee66/> [Consultado el 1 de junio del 2022].
- Valencia Vargas, Roger. 2020. *Análisis informatizado y transcripción del huayno Mauka zapato de Daniel Kirwayo*. Trabajo final de maestría en investigación musical. Universidad Internacional de La Rioja.

- Vásquez Rodríguez, Chalena. 1996. “Instrumentos de cuerda en el Perú y América”. En *Negra del alma. Wayno tradicional de Ayacucho*. Guitarra Andina. Cuadernos de Estudio. Vol. 1. Lima.
- Villegas, Boris. 2011. *Serenatas en mi pueblo*. Disco libro. Lima: Producciones Q'antupunku.
- Vivanco Guerra, Alejandro. 1988. *Cien temas del folklore peruano*. Lima: Editorial San Marcos.

Entrevistas

- Cardoso, Jorge. 2013. Entrevista realizada por Camilo Pajuelo en Helsinki, Finlandia.
- Falcón, Abraham. 2015. Entrevista realizada por Eloy Jáuregui para el programa Uno x Uno. *Agencia de Noticias Andina*. <https://www.youtube.com/watch?v=bKSq5Uxez7I> [Consultado el 19 de septiembre del 2022].
- García Zárate, Raúl. 2003. Entrevista realizada por Camilo Pajuelo en Lima, Perú.
- Ortega, Jesús. 2005. Entrevista realizada por Camilo Pajuelo en La Habana, Cuba.
- Prado, Manuel. 2019. “Temple Manuelcha”. Entrevista realizada por Wilber Huacasi. *La República*. <https://larepublica.pe/cultural/2019/12/08/manuelcha-prado-temple-guitarra/> [Consultado el 7 de julio del 2022].

Anexo

Discografía de Raúl García Zárate³⁷

Como solista

1. *Ayacucho*
LPL 2105 Sono Radio, Lima-1966
2. *Una guitarra*
LPL 2148 Sono Radio, Lima-[1968]
3. *Recital de guitarra*
LPL 2276 / SE 9276 Sono Radio, Lima-[1970]
4. *Raúl García, guitarra peruana*
DP 1020 Discos Pueblo, México, D. F.-1971
5. *Raúl García y su guitarra andina*
LPL 2326 / SE 9326 Sono Radio, Lima-[1972]
6. *La pampa y la puna*
SE 9423 Sono Radio, Lima-1973
7. *Recital folklórico*
SE 9558 Sono Radio, Lima-[1979]
8. *Festival Sudamericano de Guitarra*
SF 8013 Stockfisch, Berlín-1982

37 Elaboración propia del autor. Esta discografía ofrece una revisión, actualización y adaptación del catálogo general de grabaciones que se incluye en el apéndice B de la tesis de maestría *Raúl García Zárate, fundamentos para el estudio de su vida y obra* (véase Pajuelo 2005: 124-130). El total de producciones de Raúl García Zárate supera el medio centenar de grabaciones (51 hasta donde se ha podido establecer). Se analizaron 43 de estas producciones en sus diversos soportes: vinilo, cinta magnética y digital. No se incluyeron las 7 compilaciones producidas por Discos Independientes y CST. Asimismo, no fue posible obtener un ejemplar del disco que, probablemente en los años 1960, Raúl García Zárate grabó con la agrupación Huandoy. El orden de la discografía se estableció luego de un análisis cuidadoso de cada soporte y sus respectivas folleterías. También fue muy útil para esta tarea comparar datos biográficos y otros contextuales obtenidos de una pesquisa hemerográfica, principalmente de diarios u otras publicaciones periódicas. Con todo, se cuenta todavía en varios casos con fechas solo aproximadas o muy probables –aquellas que aparecen entre corchetes–, quedando pendiente la tarea de su confirmación.

9. *Mi guitarra andina*
SE 8587 / CSC 5056 CBS, Lima-1983
10. *Guitarra sentimental*
SE 8701 / CSC 5186 CBS, Lima-1985
11. *Perú, guitarra*
X 55506 ASPIC, Francia y Suiza-1989
12. *Negra del alma*
Guitarra andina, cuadernos de estudio 1 [Montaje para seis guitarras]
CD RGZ CM01 García Zárate Producciones, Lima-1996
13. *Festival Guitarras del Mundo '96*
19000 EPSA Colección Guitarras del Mundo 9/10, Buenos Aires-1997
14. *Guitarra del Perú*
CD RGZP001 García Zárate Producciones, Lima-1997
15. *Festival Guitarras del Mundo '97*
17126 EPSA Colección Guitarras del Mundo 20, Buenos Aires-1998
16. *Perú: a mi patria*
32.374 / LC 6759 WDR, Frankfurt-1999
17. *Música y cantos del Perú*
CDDP 1191 Discos Pueblo, México-1999
18. *Guitarra del Perú andino*
CD RGZP002 García Zárate Producciones, Lima-2000
19. *El alma de la guitarra peruana*
CD RGZP004 García Zárate Producciones / JVC, Perú y Japón-2001
20. *Concierto de guitarra, 60 años de trayectoria artística*
CD RGZP005 García Zárate Producciones, Lima-2006

Compilaciones

1. *Homenaje a Ayacucho*
SE 9488 Sono Radio, Lima-[1974]
2. *Lo mejor de Raúl García Zárate*

SE 8731 / CSC 5218 CBS, Lima-[1985]

3. *Palabras cruzadas*
RFI Magazines / Semana 37 Radio Francia Internacional, París-1999
4. *La espalda del mundo* (banda sonora)
NM 15 782 CD Nuevos Medios, Madrid-2000
5. Colección *Historia de la Música Peruana 5*
El cóndor pasa y el folklore andino CD 5 Diario
El Comercio, Lima-2000
6. *Raúl García Zárate, éxitos vol. I*
CD RGZP003 García Zárate Producciones, Lima-2001
7. *South America travelogue*
TRAVCD001 Union Square Music, Reino Unido-2002
8. Colección *Lo mejor de la música peruana 6*
Lo mejor de la música instrumental CD 6 Diario
El Comercio, Lima-2004
9. *Homenaje a la Pachamama*
Cernícalo Producciones, Lima-2005
10. *Guitare classique 27*
SP CL0527 Magazine Guitare Classique, París-2005

Con el Dúo Hermanos García

1. *Más música de Ayacucho*
LPL 2135 Sono Radio, Lima-1966
2. *Canto y guitarra de Ayacucho*
LPL 2164 Sono Radio, Lima-1967
3. *Así cantan los hermanos García*
LPL 2205 Sono Radio, Lima-[1968]
4. *Ayacucho musical*
LPL 2259 / SE 9259 Sono Radio, Lima-[1969]
5. *Mi Huamanga*
LPL 2328 / SE 9328 Sono Radio, Lima-[1971]
6. *Qori kinto*
SE 9359 Sono Radio, Lima-[1972]

7. *Te acordarás de mí*
SE 9464 Sono Radio, Lima-1974
8. *Sentimiento morochuco*
SE 9506 Sono Radio, Lima-1975
9. *Mis recuerdos*
SE 9587 Sono Radio, Lima-[1976]
10. *Puro sentimiento*
SE 9642 Sono Radio, Lima-[1978]

Con otras agrupaciones

1. Tuna Universitaria San Cristóbal de Huamanga
Antología musical Vol. 1 (1966) UNSCH-2003
2. Dúo Hermanas Sánchez
Mi Huancavelica
Lima-[1973] LPL 2229 Sono Radio,
3. Trío Yanahuara
Ruegos
- PHN 6350028 El Virrey, Lima-1974
4. Jaime Guardia y Luis Acuña
Música y cantos del Perú ³⁸
Discos Pueblo, México-1999 Dúo femenino
CDDP 1191

38 Obsérvese que este disco también se incluyó en la categoría "Como solista". Por tanto, es el único caso en esta discografía de un mismo material que se presenta en dos categorías distintas.

El cuerpo de Flor Pucarina: huayno, estereotipos de género y estructuras elementales de la violencia en el Perú¹

Julio Mendívil

La pasión de Flor Pucarina

El 22 de octubre del 2017, el suplemento dominical del diario limeño *La República* imprimió el artículo “La pasión de Flor Pucarina”, de Daniel M. Chávez. Mientras otros medios conmemoraban el trigésimo aniversario del fallecimiento de la legendaria cantante huancaína, Chávez comenzaba su “homenaje” con el siguiente encabezado: “Dicen que la cantante más popular del Valle del Mantaro no aceptaba que le sirvieran medio vaso de cerveza porque se ofendía. Dicen que obligada por la pobreza se convirtió en una mariposa nocturna [...] que amaba el placer y odiaba a los hombres” (Chávez 2017: 18). Con lenguaje insidioso y ofensivo, pasaba luego el periodista a revelar lo que él tildaba como una vida “soberbia y miserable” (Chávez 2017: 18). Algunas reacciones de los *fans* no se hicieron esperar. Al día siguiente, la Municipalidad de Pucará –lugar de nacimiento de la cantante– convocó a una manifestación en el Parque de la Identidad, que alberga un monumento suyo, para desagraviarla, mientras que una que otra carta llegaba a la redacción de *La República* para dejar en claro que Flor Pucarina no había sido una libertina, como afirmaba el autor del artículo, sino una mujer intachable.

No necesito expresar la repulsa que me causó la publicación de Chávez. Tal vez sí precisar que no fue menor la que produjo en mí la postura de las defensoras y los defensores de la cantante, quienes, desde la otra orilla, se otorgaban igualmente el derecho a discutir públicamente acerca del cuerpo de Flor Pucarina.

1 La primera versión de este texto fue presentada como charla magistral en el marco del primer Simposio del Grupo de Estudio ICTM Música y Danza en Latinoamérica y el Caribe realizado entre el 9 y el 13 de marzo de 2020 en Tuxla Gutiérrez, México. Doy gracias al ICTM LatCar por la invitación, muy especialmente a Nora Bammer, Juan Bermúdez y Javier Silvestrini. Agradezco a ellos y a Natalia Bieletto, Carmen Ilizarbe, Marino Martínez, Stefana Mihaicuta y Fiorella Montero-Díaz por sus comentarios a la primera versión.

El tema de este artículo me plantea un dilema. Nada me faculta a hablar sobre el cuerpo de Flor Pucarina. Pero no hacerlo sería desaprovechar la oportunidad de problematizar conductas perniciosas sobre relaciones de género que la sociedad peruana ha naturalizado. Así que, a riesgo de ser malinterpretado, voy a tomar este escándalo en torno a la figura de Flor Pucarina como punto de partida para poner en tela de juicio estructuras de violencia simbólica de género existentes en el Perú actual.

¿Qué está en disputa cuando se pone en debate públicamente lo que sucede con un cuerpo femenino? En lo que sigue, quiero sostener que, más allá de la sexualidad de Flor Pucarina, lo que está en juego aquí son estrategias disciplinadoras contra mujeres que desafían estereotipos de género. Cuando me refiero a *estereotipos de género* estoy haciendo mía la definición de la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (ACNUDH), que los concibe como opiniones y prejuicios generalizados al interior de un grupo humano acerca de atributos y características que hombres y mujeres poseen o deberían poseer, o de las funciones sociales que ambos desempeñan o deberían desempeñar, y que, por tanto, limitan las capacidades personales de las y los sujetos sociales.² Soy plenamente consciente de lo que significa abordar el tema de la violencia de género contra la mujer desde mi condición de hombre. Por eso, me apresuro a aclarar que no hablo aquí en nombre de las mujeres ni de las feministas –aunque recurra constantemente a literatura de las últimas–, sino como un peruano que considera urgente repensar las relaciones de género en su país y que pretende hacerlo desde su campo de acción académica: la etnomusicología.

A fin de entender el maltrato a Flor Pucarina, será necesario que profundice en su subjetividad artística. Para hacerlo, recurriré al concepto de *persona musical* propuesto por Philip Auslander (2004, 2006, 2009 y 2021). Puesto que toda subjetividad artística se expresa a través de una materialidad concreta, me propongo analizar las evidencias de dicha materialización concentrándome en la voz grabada de Flor Pucarina y en las letras de sus canciones; así, me ocuparé solo tangencialmente de las estrategias performativas contenidas en las pocas grabaciones audiovisuales que se conservan de ella o en el material fotográfico existente.

Sugerir que en el ambiente de la música popular andina peruana se reproduce la violencia simbólica contra la mujer demanda presentar documentación empírica. En realidad, no hubiera sido difícil realizar entrevistas con intérpretes masculinos a fin de sonsacarles expresiones cargadas de machismo o misoginia. Pero como no me parecía ético inducirlos a que me suministraran los datos que requería para este artículo, he optado, en diferentes partes, por una perspectiva autoetnográfica que ejemplifica sesgos culturales sobre la base de mi experiencia personal. Participo en el campo social de la

2 Véase: <https://www.ohchr.org/sp/issues/women/wrgs/pages/genderstereotypes.aspx>.

música andina desde hace más de 30 años como intérprete e investigador. Entiendo que ello me autoriza a decir algo sobre este.

Las autoetnografías como método etnológico de pesquisa están a menudo relacionadas con revelaciones, con momentos de crisis personales que llevan a quien observa a evaluar las propias experiencias desde un enfoque alterno y crítico (Ellis, Adams y Bochner 2011: 2). Mi caso no es una excepción. Buena parte de mi vida reproduce inconscientemente estereotipos de género y formas de violencia contra la mujer. Decidí posicionarme contra estos cuando entendí que el patriarcado³ no es, como se nos inculca, un “privilegio” masculino, sino un sistema de opresión que destruye por igual a hombres y mujeres. En ese sentido, estas líneas tienen un carácter activista y buscan abiertamente socavar las invisibilizadas estructuras patriarcales que rigen la sociedad peruana.

Actos simbólicos, actos necrofilicos

El segundo problema que me plantea este artículo es que partir de un análisis de los ataques de Chávez contra Flor Pucarina significa reproducirlos. ¿Ese es el precio que se debe pagar por publicar un texto sensible, progresista y reflexivo? Por otro lado, ¿cómo mostrar la violencia ejercida contra la cantante huancaína sin desplegarla en toda su crueldad? ¿Qué hacer, entonces? Lynn Walter ha dicho, desde la antropología feminista, que la representación etnográfica puede reflejar un posicionamiento ético siempre y cuando la antropóloga o el antropólogo contraigan la responsabilidad de sus prácticas discursivas (Walter 1995: 280). Hago mías sus palabras y asumo, por consecuencia, todas las implicaciones –positivas o negativas– de discutir el artículo de Daniel M. Chávez sobre Flor Pucarina en un contexto académico.

¿Quién es Daniel M. Chávez? Se trata de un joven editorialista del diario *El Correo*, de Huancayo, Junín, con fama de polémico.⁴ Mis esfuerzos por contactarlo mediante su

3 Gayle Rubin ha criticado el término *patriarcado* sosteniendo que, al centrarse en el análisis de las fuerzas que mantienen el sexismo, tiende a ocultar las relaciones de este último con los determinantes sociales que lo condicionan (Rubin 1975: 167). Efectivamente, sistemas de producción como el feudalismo o el capitalismo son sexistas de manera diversa. Aunque certera en su momento, la crítica de Rubin ha perdido peso con el tiempo. Messerschmidt señaló, ya en los años 1990, que capitalismo y patriarcado no pueden ser analizados como dos sistemas independientes en el mundo moderno, pues están entrelazados (Messerschmidt 1993: 62). En años recientes, Rita Segato ha hecho hincapié en los estrechos vínculos entre colonialismo y patriarcado moderno en América Latina (2017: 109-126); igualmente, D’atri se ha referido a los rasgos específicos del patriarcado bajo el capitalismo tardío, es decir, a su manera peculiar de articular nociones como raza, clase y género (2017: 26). La concepción de *patriarcado* que utilizo aquí está basada en los trabajos de estas autoras.

4 Aunque su nombre completo es Daniel Mitma Chávez, voy a referirme al autor del artículo como Daniel M. Chávez, pues así firma en “La pasión de Flor Pucarina”. En su página de Facebook, el periodista huancaíno Sergio Girón Santibáñez afirma que Chávez cambió su nombre tras la publicación

página de Facebook o de colegas en Huancayo fueron infructuosos. Se me reprochará que no le otorgue aquí el derecho a exponer sus puntos de vista, pero solo si se concibe la afrenta a Flor Pucarina –y esto es lo que hacen, equivocadamente, sus defensoras y defensores– como un acto personal, producto de un temperamento difícil o misógino. Aun cuando el momento elegido por Chávez para publicar su artículo evidencia cierta premeditación y su prosa –hasta cierto punto– una agenda personal –en la que no voy a ahondar por considerarlo innecesario–, estoy convencido de que “La pasión de Flor Pucarina” es la materialización de estructuras de género muy profundas y de que, por ello, no es imprescindible detenernos en las razones del autor.

Mi análisis de la riña desatada por el artículo en cuestión no está orientado a dilucidar si Chávez retrata de forma fidedigna o no a la cantante. Lo que me interesa mostrar en lo que sigue es el alto grado de violencia que contiene su semblanza, violencia que comienza con el mero hecho de otorgarse el derecho de poner en el banquillo la vida privada de la cantante y no su música. Dice Chávez:

Leonor Efigenia Chávez Rojas se hizo Flor Pucarina a los 28 años. El sobrenombre se lo puso un presentador de conciertos populares. Pero esa es una historia conocida. La historia oscura –su vida– se contaba a sus espaldas. Anécdotas de toda índole pero una especialmente oscura: la cantante había ejercido la prostitución. Una veintena de personas que la conocieron aseguran que Flor Pucarina vendió su cuerpo antes de vender su arte. El rumor se ha expandido con los años y se ha convertido en barullo vergonzante. Lo exacto es que vendió verduras en La Parada y trabajó de costurera para algunas familias limeñas. Pero aquello no era suficiente. La pobreza la habría empujado a explotar su cuerpo, a venderlo a quien le prometiera un mejor destino (Chávez 2017: 18).

No es difícil desvelar que la estrategia retórica esgrimida por el periodista Chávez se refiere, primero, a anécdotas y rumores sobre la vida de Flor Pucarina, y pasa luego a presentar datos “exactos” –que vendió verduras en La Parada o que fue costurera de algunas familias limeñas–, para regresar finalmente a un rumor sobre su vida sexual,

de “La pasión de Flor Pucarina” debido a los constantes insultos recibidos, y en la actualidad ha pasado a firmar sus notas como Daniel Mitma. Girón Santibáñez lo describe con palabras poco halagadoras: “El periodista, tengamos a bien llamarlo de ese modo, empezó a sacar una columna que lo pintaba de cuerpo entero que tituló LA BROMA INFINITA. Allí, las veces que ubiqué una nota suya advertí que tenía como constante arremeter y denostar (con las palabrejas subidas de tono que son su estilo raquíptico de expresión) en contra de la producción local desde una supuesta superioridad o intelectualidad, la cual no posee” <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10217973405145199&set=a.2336602612981&type=3&theater>. Chávez, por su parte, insiste en ventilar públicamente la vida privada de la cantante huancaína. El 6 de enero del 2020 comentó en su columna la publicación de una nueva biografía con las siguientes palabras: “El fotógrafo y periodista Guillermo Joo ha publicado un libro sobre la cantante Flor Pucarina. Joo no hace un repaso aquí de la vida oscura e intensa de una de nuestras mujeres más grandes, sino que es retrato formal con un registro fotográfico muy valioso” (*El Correo*, 6 de enero del 2020).

ahora presentado como si fuese una verdad objetiva: habría vendido su cuerpo. La ligereza sexual de Flor Pucarina –siempre según Chávez– estaba estrechamente ligada a su afición al alcohol. Dice el periodista: “Ebria y cantante. Sobre un tablادillo de maderas viejas y fierros oxidados Flor Pucarina canta borracha. Era un mandamiento en su religión libertina. [...] Después del alcohol venía el sexo” (Chávez 2017: 19). El periodista retrata a Flor Pucarina sobre la base de testimonios directos de personas cercanas a ella. El bordador Vicente Roque, encargado de su vestuario durante años, comenta que se indignaba si le servían medio vaso de cerveza.⁵ Las declaraciones que recoge del compositor Paulino Torres Torres son más polémicas e irrespetuosas: “Llevaba una vida tormentosa –le confiesa al reportero—. Después de cantar, bajaba y, al muchacho que le echaba ojo, se lo llevaba al hotel” (Chávez 2017: 19). Y líneas después añade: “A ella primero le tenías que sacar la mierda para que sienta el placer” (Chávez 2017: 19).

Al mejor estilo de la peor prensa amarilla, Chávez nos presenta a una Flor Pucarina sumergida en una vorágine de huayno, alcohol y sexo. Dice hacia el final de su semblanza:

Se acostó con quien quiso. Abortó varias veces. Luego vendría el cáncer al ovario que la extinguió. Sin embargo, todas las biografías no oficiales niegan esta versión. Para su público, Flor Pucarina fue víctima de un irremediable cáncer al riñón (Chávez 2017: 19).

Es imposible no advertir el carácter moralizador de la prosa de Chávez: “historia oscura”, “barullo vergonzante”, “religión libertina”, “vendió su cuerpo”, “se acostó con quien quiso”. Lo que estas expresiones arrojan es, en el fondo, una interrogante de legitimidad. ¿Puede representar al pueblo huanca un cuerpo “indecoroso” como el de Flor Pucarina, que, a decir de Chávez, fue llevado al cementerio en romería por “putas, maricones, cholos, rateros, borrachos” (Chávez 2017: 19)?

No he mencionado aún que mi rechazo a las reacciones en defensa de la cantante se debe a que estas reproducen los mismos esquemas patriarcales y los mismos estereotipos de género que alimentan el artículo de Chávez. Así, el propósito de seguidoras y seguidores de Flor Pucarina no es defender el derecho que ella tenía a llevar una vida sexual libre, sino a limpiar su prestigio de ícono cultural huanca haciendo de ella una mujer “intachable”. Por consiguiente, la defensa de Flor Pucarina en esta disputa se torna en una por la salvaguardia de la identidad cultural pucarina. El carácter de las escasas protestas vertidas contra el artículo de Chávez lo muestra nítidamente. En un comunicado oficial, la Municipalidad de Pucará rechazó que se describiera “de manera

5 En el Perú de la década de 1980 era común que los hombres sirvieran medio vaso de cerveza a las mujeres, pues, al considerarlas “el sexo débil”, suponían que su resistencia etílica era menor. Lo que Chávez sanciona al citar la anécdota de Vicente Roque es que Flor Pucarina asuma aquí lo que se consideraría un comportamiento socialmente masculino. Volveré al tema más adelante.

agresiva, denigrante y poco ética, a un ícono cultural de nuestro distrito” (Municipalidad de Pucará 23.10.2017),⁶ remarcando que el periodista en cuestión “atenta contra la sensibilidad de los pobladores pucarinos y de sus seguidores, quienes recuerdan a Flor Pucarina como una mujer que siempre ha demostrado ser firme en sus ideales, progresista, respetable...” (Municipalidad de Pucará 23.10.2017). Otro comunicado, firmado por varias autoridades de la región –todas masculinas, por cierto– repite el argumento, aunque con ligeras variaciones: “El artículo ‘La Pasión de la Faraona Huanca’ atenta contra la sensibilidad y la identidad cultural de los pobladores pucarinos...” (*La República*, 31.10.2017).⁷ En esta cruzada institucional, el cuerpo de Flor Pucarina pierde poco a poco su dimensión individual de mujer y deviene en uno colectivo, representativo de su pueblo natal, e incluso de toda la comunidad huanca. Las declaraciones de algunos vecinos y vecinas de Pucará durante la marcha en el Parque de la Identidad validan esta impresión. Un lugareño, por ejemplo, insinuó la posibilidad de un levantamiento popular argumentando que las afrentas a la dignidad pucarina merecían una respuesta contundente: “Quizás va a haber algo, no sé, [...] se va a levantar el pueblo con todo esto que, en realidad, están difamando al pueblo [...] de Pucará”. Por si fuera poco, la defensa de Flor Pucarina se convierte en una negociación pública sobre su vida privada y, en especial, sobre su sexualidad. Una entrevistadora televisiva aborda a una anciana que acompaña la marcha: “Un periodista ha mencionado que [Flor Pucarina] bebía mucho y que también se acostaba con muchos hombres”, le dice con voz compungida, a lo que la anciana responde: “No, eso es mentira. Ella no era así, ella era normal”. Tras la marcha, Jorge Galván, alcalde distrital de Pucará el año de la disputa, defiende a la cantante frente a las cámaras: “... están comprometidos algunos artistas que han tomado el nombre de Flor Pucarina, indicando que han sido sus compositores como Paulino Torres Torres. Ese señor, ¿qué sabe de la vida de Flor Pucarina? [...] Un tal Maraví, ¿qué sabe de Flor Pucarina?”.⁸

No quiero pecar de suspicaz, pero me resulta imposible no aplicar la misma pregunta a los defensores de la cantante: ¿qué saben el alcalde, las vecinas y los vecinos de Pucará de la vida privada de Flor Pucarina? Flor Pucarina, la artista, queda desplazada –en esta dependencia– a un segundo plano, opacada por la dimensión colectiva del ícono cultural Flor Pucarina. No es difícil explicar esta maniobra. Si, como afirma Segato, el mandato heteronormativo rinde culto solamente a la mujer virginal y sagrada (2010 [2003]: 130), entonces es comprensible que no sea la violencia simbólica contra la dignidad de

6 https://www.peru.gob.pe/nuevo_portal_municipal/portales/municipalidades/1037/noticias/pm_noticias_detalle.asp?pk_id_noticia=15224

7 Que el comunicado oficial reproduzca el título del artículo de Chávez de manera errónea puede prescribirse a lecturas perspicaces. ¿Habría sido esto posible si se tratará de la honra de un político influyente? En todo caso, el error evidencia un grado de negligencia por parte del Municipio.

8 <https://www.youtube.com/watch?v=MEVvhqZcNFs>

Flor Pucarina como mujer lo que irrite a sus paisanos, sino la injuria hacia un cuerpo considerado icónico y representativo de la comunidad huanca.⁹ Ese es el motivo por el cual su sexualidad debe ser violentada en un sentido inverso al de Chávez y, de ese modo, “normalizada”.

He dicho que sería errado tipificar los ataques de Chávez a Flor Pucarina como personales. Por el contrario, resulta importante remarcar el carácter colectivo de la afrenta. Sé, por mi experiencia periodística, que la publicación de un artículo exige el consentimiento por parte de un equipo editor. Es obvio que quienes leyeron el artículo “La pasión de Flor Pucarina” antes de su publicación no consideraron que el texto agraviara la dignidad de una mujer, al menos no la de una que subvertiría los estereotipos de género. Sería fácil explicar esto recurriendo a la complicidad masculina que suele reinar en la sala de redacción de muchos diarios peruanos, pero me temo que las razones son más profundas, que lo que está en juego en esta disputa es la defensa de un sistema de relaciones de género.

¿Por qué nos interpela el cuerpo de Flor Pucarina? Si, a decir de Pierre Bourdieu, la violencia simbólica se ejerce como control de las emociones corporales (Bourdieu 2013: 54-55) —y el gozo sexual es indiscutiblemente una de ellas—, quiero sostener que los ataques a la cantante huancaína por parte de Chávez deben ser vistos como una forma de violencia sexual no física o, para decirlo con toda crudeza, como una forma de necrofilia simbólica, en cuanto responden a lo que Rita Segato, muy acertadamente, ha llamado el mandato de violación (2017: 21): el violento llamado al orden a una mujer que se otorga el derecho a ser transgresiva en el espacio público. El escándalo en torno a Flor Pucarina, empero, evidencia otro tipo de violencia sexual simbólica si entendemos la defensa moralizante por parte de sus seguidoras y seguidores como una forma de mutilación genital, en cuanto busca neutralizar el cuerpo de Flor Pucarina y convertirlo en una masa asexuada como la que encarna la estatua de la artista que adorna el Parque de la Identidad en Pucará: un cuerpo imposible de ser penetrado, reducido a un papel meramente representacional. En ambos casos, el cuerpo de Flor Pucarina es violentado por una comunidad que pretende regularlo al imponerle una sexualidad que se enmarque en los estereotipos de género imperantes en la sociedad peruana.

9 Haciendo honor a la verdad, debo admitir que dos personas se refieren a la violencia de género en esta disputa mediática. José Rivadeneira, director de la Oficina Descentralizada de Cultura de Junín, tilda el artículo de nefasto “porque atenta justamente contra la mujer, contra su dignidad”, anunciando medidas por parte del Ministerio de Cultura para frenar la violencia de género y la violencia contra la mujer <https://www.youtube.com/watch?v=GBCH7yxhh9M>. Igualmente, Maritza Gutiérrez, en una carta a la redacción, criticará la decisión de *La República* de dar espacio a un texto misógino en medio de campañas oficiales contra el maltrato a la mujer (*La República*, 31.10.2017). El papel minoritario de estas posiciones es, no obstante, evidente.

Pero no vayamos tan deprisa. Como afirma el antropólogo estadounidense Bob Simpson, los cuerpos vienen siempre con una persona adjunta (Simpson 2011: 385). Surge, entonces, la pregunta: ¿quién fue Flor Pucarina?

Leonor Chávez Rojas y Flor Pucarina: dos personas, ¿un mismo cuerpo?

Flor Pucarina fue el nombre artístico de Leonor Efigenia Chávez Rojas. Poco se sabe de su vida. Según sus biógrafos, nació en el año 1935 en el distrito de Pucará, en el valle del Mantaro, departamento de Junín. Según Guillermo Joo (2020: 28), la pequeña fue registrada como Paula Efigenia en el barrio Veintiocho de Julio del distrito de Pucará, aunque en su documentación posterior aparece como Leonor Efigenia. El periodista Antonio Muñoz Monge menciona, además, la existencia de una segunda partida de nacimiento de la ciudad de Tacna, que hace más enigmáticas aún las noticias sobre su nombre y su origen (Muñoz Monge 2018: 57 y 145). Se sabe que, en el año 1944, migró con su madre a Lima, donde trabajó desde muy temprano en diversos oficios para combatir la pobreza, lo que desdice los rumores que afirman que migró para huir de su madre. Debutó como cantante hacia finales de los años 1950 en el Coliseo Nacional, en el popular distrito de La Victoria.¹⁰ Con el nombre artístico de Flor Pucarina, Leonor grabó –entre 1966 y 1987– un total de 13 LP que la convirtieron en una cantante emblemática de la música huanca, uno de los estilos regionales más importantes en el mercado discográfico peruano desde mediados del siglo XX. Huaynos y mulizas como *Airampito*, *Sola*, *siempre sola*, *Falsía*, *Mi dueña*, *Golpes de la vida* o *Déjame nomás* siguen siendo considerados, 30 años después del fallecimiento de la artista, clásicos del repertorio musical de la región centroandina peruana.¹¹

De presencia imponente en el escenario por su porte altivo y por sus mantos, pecheras, enaguas y polleras multicolores, Flor Pucarina se ganó el apelativo de Faraona del Folclore Huanca.¹² Mas, pese a su fama, Leonor fue bastante reticente a dar entrevistas.

10 Como refiere Joo, las noticias sobre su debut son también confusas: “El debut artístico de ‘Flor Pucarina’ se remite a varias versiones que dan cuenta del acontecimiento. Algunos cronistas refieren como fecha inicial de la carrera artística de la ‘Faraona’ el 8 de Septiembre [sic] de 1958. Hay quien asegura que fue el 8 de diciembre de 1962. Y así, hay diferentes opiniones al respecto. Consultado el calendario de esos años, ninguno coincide con un domingo porque las presentaciones artísticas en el Coliseo Nacional, se realizaban los domingos” (2020: 36). A decir de Huacasi Huamán (2012), fueron los hermanos Teófilo y Alejandro Galván quienes la descubrieron y bautizaron como Flor Pucarina. Otras versiones adjudican el bautizo a Wilfredo *Pollo* Días González [sic] o Máximo Alanya, ambos presentadores del Coliseo Nacional en ese tiempo (Muñoz Monge 2018: 129).

11 Para consultar una discografía completa de Flor Pucarina, véase Joo (2020: 87-100).

12 No debe descartarse que el apelativo de Faraona haga alusión a la figura de Lola Flores, cantante española de coplas que interpeló estereotipos de género a mediados del siglo XX al ventilar públicamente la violencia de género y aspectos de su vida sexual. Al igual que Flor Pucarina, Flores también fue relacionada con

Las noticias sobre su vida siguen siendo, por esa razón, sumamente contradictorias y se confunden constantemente con rumores de diversa índole: ¿realmente bebía mucho?, ¿estuvo casada o no?,¹³ ¿por qué no tuvo hijos?, ¿fue económicamente exitosa o pasó miserias? Incluso después de su muerte, acaecida el 5 de octubre de 1987 por un cáncer al riñón, los rumores continuaron. Se dijo, por ejemplo, que había sido enterrada con aretes y prendedores de oro y con trajes folclóricos de valor elevado, lo que provocó la profanación de su tumba días después de su entierro (Muñoz Monge 2018: 154).¹⁴



Flor Pucarina posando para el fotógrafo Guillermo Joo (Foto cortesía de Guillermo Joo).

Desde el punto de vista legal, Leonor Chávez Rojas y Flor Pucarina fueron una sola persona. Y, sin embargo, la cantante ha sobrevivido ampliamente a Leonor. Así como un

formas de prostitución solapada. Agradezco a la musicóloga española Silvia Martínez por proporcionarme este dato.

13 En 1962 contrajo matrimonio con Humberto Sarmiento, un cantante conocido como Huachito, de quien se divorció 10 años después (Joo 2020: 71). En la biografía de Muñoz Monge, las noticias sobre este matrimonio apenas se reducen a algunas frases; en cambio, tematiza repetidas veces una relación de varios años con un hombre casado, mas, como corresponde, sin dar su identidad (Muñoz Monge 2018: 79).

14 Según Joo, el Sindicato de Artistas Folklóricos del Perú donó dinero para cubrir sus gastos de hospitalización. Asimismo, afirma que se reunió dinero en diversos homenajes para ayudarla (Joo 2020: 50). A decir de Muñoz Monge, el patrimonio de la cantante al momento de su muerte no alcanzó siquiera para pagar los servicios funerarios (Muñoz Monge 2018: 154).

actor en una película asume un personaje que difiere de su yo real, dice Philip Auslander, así las y los intérpretes de música performan una identidad alterna:

Yo sostengo [...] que cuando vemos a un músico realizar una performance, no vemos simplemente a la “persona real” tocando; como en el caso de los actores, hay una entidad que media entre los músicos y el acto de la performance. Cuando oímos a un músico tocar, la fuente del sonido es una versión de esa persona construida para el propósito específico de tocar música bajo circunstancias particulares. [...] Lo que los músicos performan primero y ante todo no es música, sino su propia identidad de músicos, su persona musical (2006: 102).

Por supuesto, una artista performa su identidad en diferentes espacios como, por ejemplo, un escenario, un *set* de televisión o la sala de redacción de un periódico durante una entrevista o en la sala de grabación, y siempre dentro de cuatro marcos interrelacionados: el de la música, el de la performance, el del género musical que se ejecuta y el del entorno social en el que se hace música (Auslander 2021: 91). En todos esos escenarios y marcos, intérpretes y público negocian un espacio de referencia social en el cual ciertas ideas y ciertos comportamientos –cantar, tocar un instrumento según patrones determinados– son consensuados colectivamente, aunque jamás de manera definitiva.¹⁵ Para Auslander, las personas musicales poseen rasgos fijos –sexo, estatura o color de piel, por ejemplo– y otros mutables, como la expresión facial, la actitud corporal o la vestimenta. De ello se desprende que una artista puede trifurcarse en tres personas diferentes: la real, la musical y el carácter o personaje que adopta durante la performance de una canción concreta, sin que ello atente necesariamente contra su identidad musical en un metanivel (Auslander 2004: 6). Lo que me interesa rescatar de la propuesta de Auslander son dos aspectos principalmente: por un lado, que la división entre persona real, musical y personaje nos libera de los juicios y prejuicios morales que se evidencian en la disputa en torno al cuerpo de Flor Pucarina; por otro lado, que la perspectiva que propone Auslander remite a una dimensión material de la performance cuando alude a la corporalidad, la voz en vivo o grabada o los enunciados de las canciones (Auslander 2004: 8-9, 2009: 308), lo cual me permite un análisis menos especulativo que la mera hermenéutica textual. En consecuencia, voy a tratar a Flor Pucarina como una persona musical, es decir, una persona divergente de Leonor Chávez Rojas. En vez de ventilar

15 Auslander califica esas diferencias como codificaciones (*keying*). Uno puede tocar un instrumento para sí mismo, para una audiencia, como parte de un ensayo o como parte de una clase en un conservatorio, y cada situación conforma un marco diferente. Los marcos, sugiere, pueden sufrir transformaciones como cuando, por ejemplo, se graba un concierto en vivo para la producción de un disco o un DVD. La grabación se vuelve, entonces, una capa (*lamination*) de la performance musical (Auslander 2006: 105). Aunque la voz en el formato disco es una capa –como sostendré más adelante–, no es una categoría relevante para la música de Flor Pucarina, la cual fue producida con muy pocos recursos económicos y tecnológicos. Por eso no he considerado esta categoría en mi análisis.

detalles biográficos sobre esta última, como se suele hacer en el periodismo musical o en sus biografías, he de concentrarme en el análisis arqueológico de sus grabaciones, haciendo hincapié tanto en la temática de sus letras como en sus recursos vocales y performativos.

Las canciones de Flor Pucarina se pueden clasificar *grosso modo* en tres categorías vinculadas al marco de lo que podríamos llamar el huayno huanca: canciones sobre el desarraigo, canciones de desamor y canciones sobre lo que voy a denominar *orgullo regional*.¹⁶ Las primeras se refieren al tema de la migración en el mundo andino, que –como se ha señalado anteriormente– está relacionado con el dolor de la partida, el sufrimiento de vivir en lejanía y en condiciones adversas, y con el persistente deseo del retorno (Montoya 1987: 48, Huamán 2015: 91). La temática del desamor en el huayno ha sido criticada recientemente como un invento de la industria discográfica (Tito Ancalle 2010: 191-200). No sería difícil documentar la presencia de temas del desengaño amoroso en el cancionero andino desde tiempos prehispánicos (véase Varallanos 1989: 41). Pero, hecha esta salvedad, sí es importante remarcar la injerencia de la industria de la música en la persona musical de Flor Pucarina, sobre todo con respecto a las letras de los huaynos que interpretaba, pues dejan entrever un claro nexo con corridos y rancheras mexicanas, géneros que la artista cultivó antes de arribar al repertorio de su tierra (Romero 2001: 116, Muñoz Monge 2018: 59, Joo Muñoz 2020: 31). El último rubro de canciones de Flor Pucarina se refiere, por lo común, al paisaje local, a las costumbres y, en algunas ocasiones, a danzas populares como el huaylas moderno o las fiestas regionales. Ahora bien, son las dos primeras categorías las más recurrentes en el cancionero de Flor Pucarina y ambas se encuentran estrechamente ligadas al consumo de alcohol, como muestran las letras de algunos de sus huaynos emblemáticos. A continuación, copio algunos ejemplos:

Pasan los años en este mundo de ilusiones,
pasan los años, mi juventud pronto se acaba,
esta vida bohemia poco a poquito me está matando.
¡Oh! Licor maldito, ¿por qué te busco si eres veneno?
(huayno *Vida bohemia*, de Máximo Alanya, 1966)

¡Oh! Licor maldito, mata estas penas
ahora que me encuentro triste y afligida,
no quiero recordar aquel maldito amor.

16 Aunque Flor Pucarina incursionó alguna vez en la composición, cantó por lo general canciones ajenas, de personalidades con larga trayectoria en el ambiente musical huancaíno como Emilio Alanya, Zenobio Dagha y Paulino Torres Torres. No obstante, se trató de un trabajo inusualmente estrecho. Volveré a este punto más adelante.

¡Oh! Licor maldito, bríndame el olvido,
no quiero recordar sus dulces caricias...
(huayno *Licor maldito*, de Juvenal Romero, 1973)

Porque hoy de pena me perdí es muy triste
el licor y la jarana se acabaron
por eso quisiera quitarme la vida
y no seguir padeciendo en este mundo.
(huayno *De pena me perdí*, de Paulino Torres Torres, 1975)

Cervecita blanca, cervecita negra
Testigos eternos de mi sufrimiento [...]
Borracho me dicen, perdido me llaman
antes que conozcan cual es mi destino.
Nadie sabe por qué yo tomo
Nadie sabe por qué yo lloro
Solo saben que estoy perdido
Solo saben que estoy borracho...
(huayno *Testigos eternos*, de Juvenal Romero, 1975)

En el fondo de una copa podré olvidarte
las cantinas y los bares serán testigos
desgarrada por los tragos y el desconsuelo
recordaré de tu nombre llorando a mares
(huayno *Llorando a mares*, de Emilio Alanya, 1981)

Como dejan ver los versos transcritos, la reiteración de personajes vinculados al alcohol en las letras de las canciones de Flor Pucarina informa sobre su persona musical. En dichas canciones –y en muchas otras que no reproduzco por no caer en prolijidad– el yo-narrador canta al alcohol como un paliativo al sufrimiento amoroso o al desgarramiento, sin dejar, a veces, de mostrarlo como una sustancia dañina para quien la consume. No es este el lugar apropiado para discutir la significación social o cultural del alcohol en la música de los Andes –una tarea que queda pendiente por ahora–, pero sí me parece oportuno subrayar que este tópico no es infrecuente en el huayno y que, en el caso de Flor Pucarina, se presenta claramente como un elemento constitutivo de su subjetividad artística: la persona musical que los personajes de las canciones de Flor Pucarina constituyen es una mujer provinciana, refugiada en la bebida, ya sea por desarraigo o debido a sus fracasos amorosos.



Flor Pucarina con pechara y polleras (Foto cortesía de Guillermo Joo).

Sostengo que su voz reforzó la construcción de esa subjetividad artística. Para analizar la voz de Flor Pucarina, tomo aquí algunas categorías propuestas por el etnomusicólogo estadounidense Alan Lomax, quien en su proyecto *Cantometrics* considera técnicas de ornamentación y cualidades vocales como categorías de análisis del canto (Lomax 1976: 20). Uso, sobre todo, las categorías de *ronquera* y *articulación* como recursos de expresividad al momento de la interpretación. Me remito, igualmente, al concepto de *calidad vocal* de Zumthor (1994), adaptado al canto por la etnomusicóloga brasileña Elizabeth Travassos para referirse al timbre auditivo característico de una persona; es decir, a su forma de entonación, de pronunciación y articulación cuando canta (Travassos 2008: 111). ¿Qué caracteriza la voz hablada o cantada de Flor Pucarina en sus grabaciones? Me interesa indagarlo, pues creo, con Mladen Dolar, que la voz produce

significados más allá de lo semántico, en un nivel acústico y sin ayuda de los signos lingüísticos:

El canto juega a otro nivel. Él pone la voz explícita y conscientemente en un primer plano y a expensas del significado. Cantar no se presta realmente para la comunicación pues dificulta la comprensión del texto [...] El canto se toma en serio la distracción que radica en la voz e intercambia roles con el significante; pone la jerarquía de cabeza, le da ventaja a la voz y deja que transmita lo que no puede expresarse con palabras [...]. Expresión contra el significado, expresión más allá del significado, expresión que es más que significado, y no obstante, expresión que solo funciona en una relación de tensión con el sentido, que necesita un significante como límite que tiene que traspasar y develar al evidenciarlo. La voz surge como un exceso de significado (Dolar 2007: 45).

Nadie, desde la musicología, podría negar que la voz transmite emociones más allá del significado semántico de las palabras. Pero toda voz viene siempre con un cuerpo adjunto. Efectivamente, la voz cantante nos proporciona información –sea real o imaginaria– sobre la fuente sonora, conformando una corporalidad en la performance o en la grabación y constituyendo, de ese modo, lo que, recogiendo un término de L. J. Müller, voy a denominar un *cuerpo vocal*. Müller afirma:

El sonido vocal proporciona mucha información sobre la supuesta fuente de sonido que se recibe y decodifica a través de la escucha, de modo que se puede deducir actitudes, expresiones faciales, edad, género, ambiente y emociones, pero las propiedades que vierte este análisis no deben atribuirse al cuerpo real, sino a aquel que se escucha en la canción (2018: 93-94).

A decir de Müller, son las particularidades sonoras concretas de la voz del o de la intérprete en la grabación o en la performance las que constituyen su cuerpo vocal, lo que equivale a decir que el cuerpo real es manipulado para emitir una voz que, a su vez, produce un cuerpo imaginado a través de ella. También la musicóloga estadounidense Suzanne Cusick ha puesto de manifiesto que el canto es un espacio cultural en el cual sexo, género y sexualidad son performados a través de la materialidad de la voz y el cuerpo que la produce (Cusick 1999: 29). Ahora bien, es obvio que el cuerpo vocal de toda persona musical está también estrechamente vinculado a una tecnología (Fairchild y Marshall 2019: 6). Ya Raúl R. Romero ha sugerido que Flor Pucarina fue un producto de la microfonía, pues, de otra forma, la potencia de su voz no habría podido imponerse a la sonoridad estridente de los saxos y clarinetes de las orquestas típicas del valle del Mantaro (2001: 120). Desgraciadamente, no contamos con informaciones oficiales sobre las grabaciones de Flor Pucarina; no obstante, es fácil deducir que estas fueron hechas con una sola pista, y muy probablemente con micrófonos ambientales para la orquesta y un micrófono aparte para la voz. Menciono esto porque considero importante recalcar que son, en verdad, las técnicas vocales de Flor Pucarina las que crean significados no

lingüísticos en las grabaciones y no algún tipo de efecto o manipulación posproducción como es el caso en otros tipos de música.¹⁷

Voy a limitarme aquí a enumerar las técnicas más frecuentes utilizadas por la cantante para crear una “calidad vocal”, tomando como base de análisis más de 60 canciones en sus 13 LP. La voz de Flor Pucarina se muestra en estos discos como una voz de garganta, con una sonoridad muy lejana a las voces colocadas del bel canto. A este tipo de voz se añaden conscientemente algunas técnicas como una forma de intensificar el sentido de corporalidad y la expresividad en las canciones. Característico de la voz de Flor Pucarina es, por ejemplo, el uso de la nasalidad como recurso técnico para producir un timbre más cerrado u opaco. Este recurso de la nasalidad aparece estrechamente vinculado con la particular forma de articulación usada por la cantante, a la que me referiré con más detenimiento en los renglones posteriores. Otra técnica está relacionada con lo que en el huayno se denomina *guapeo*: un texto hablado que presenta la temática de la canción antes de que empiece el canto propiamente dicho. Típico del guapeo en Flor Pucarina es lo que yo denomino la *técnica del recitado*, que se identifica por el poco común uso de grandes saltos interválicos, lo que parece simular el habla de una persona emocionalmente desbordada o embriagada. Parte integral de este recitado es, asimismo, la forma de articulación usada por la cantante, que yo voy a denominar *técnica del mascullado*. En efecto, Flor Pucarina parece no esmerarse por alcanzar una dicción clara. Por el contrario: parece que masticara las palabras al recitar o cantar, así como al reemplazar a menudo las vocales abiertas por otras cerradas, de manera que, muchas veces, se hace difícil entender la letra de lo que canta; de esta manera, ella refuerza la idea de que habla o performa bajo los efectos de la bebida. También es común en sus grabaciones el uso de la ronquera. En vez de recurrir al falsete, Flor Pucarina raspa la voz en pasajes agudos, como cuando la melodía pentatónica se desplaza a la subdominante de la relativa mayor, transmitiendo de este modo un sentido más contundente de esfuerzo corporal y emotividad en la interpretación. Finalmente, quiero referirme a los típicos “arrastres” con que se adorna melódicamente el huayno —la utilización de apoyaturas y mordentes que anticipan las notas—, que suelen ser usados como recursos para incentivar la expresividad durante la performance, acercando el canto a una forma de lamento o llanto. Flor Pucarina muestra un uso magistral de este recurso del canto andino sugiriendo, con su forma de interpretación lastimera, un estado emocional exaltado. Por supuesto, no dispongo de pruebas fehacientes de que Flor Pucarina haya querido dar a su voz un tono “borracho”; sí puedo afirmar, en cambio, que buena parte de su audiencia acostumbra hacer alusiones a la voz “cantinera” o “aguardentosa” de la cantante.

17 Como he dicho ya, las técnicas de grabación conforman una capa en el sentido que Auslander (2006: 105), siguiendo a Goffman, da al término, pero no alteran de manera sustancial la voz de Flor Pucarina, motivo por el cual estas técnicas pierden relevancia para mi análisis.

Lo que estoy afirmando, entonces, es que la voz de Flor Pucarina fortalece, en un nivel extralingüístico, lo que dicen las letras de sus canciones. Que ella jugaba conscientemente con esta imagen de mujer bohemia y bebedora puede desprenderse de una anécdota acaecida el 11 de diciembre de 1980 en el Teatro Municipal de Lima, que demuestra –como sostiene Auslander– la importancia del escenario para la construcción de la persona musical (Auslander 2021: 100). En ese entonces, el Teatro Municipal no admitía espectáculos de música andina por considerarlos de poco valor cultural y estético. Pero gracias a que por esos años la administración era de izquierda y proponía una apertura hacia las tradiciones populares –en contra de las políticas elitistas de las administraciones anteriores–, el teatro le fue cedido a la cantante para un concierto de gala. Flor Pucarina respondió a su público con un guiño. Mandó llevar una rocola y, sobre el escenario, montó “una cantina idéntica a una de La Parada” (Muñoz Monge 2018: 178). En el tablado, algunos comensales bebían cerveza, mientras la intérprete deleitaba a su audiencia con sus huaynos y mulizas. De este modo, la intérprete transformaba el lugar de la performance, el teatro, en otro más afín a su persona musical. Otro ejemplo puede extraerse de la grabación del huayno *El borrachito*, compuesto por Mauro Navarrete en 1979. Como puede extraerse de la letra reproducida a continuación, el huayno comenta los reproches que recibe un personaje masculino por su afición al alcohol. Como es común en los huaynos de factura popular, Flor Pucarina altera la letra en las repeticiones de las frases musicales como estrategia para acentuar la expresividad, generando, de este modo, un desplazamiento semántico de los versos, que adquieren ahora una perspectiva femenina. Esta primera persona femenina viene a fungir como un giro retórico consciente –por parte de la cantante– para estrechar vínculos entre el personaje del huayno y su persona musical. No quiero dejar de mencionar que esta estrategia rompe la concordancia de número propia del español (véanse las cursivas en la fuga), lo cual sugiere que la personalización de la letra –feminizar el sujeto masculino de la canción y sugerir una dimensión autobiográfica– era más importante para la intérprete que mantener la corrección gramatical. En ambos casos, me parece, Flor Pucarina evidencia la intención de mostrarse como una persona musical vinculada al alcohol.

El borrachito (Mauro Navarrete, 1979)

Guapeo: ¡Qué limonada ni chicha morada!

Para darse al vicio basta un desprecio.

Porque hay ingratas, por eso hay ebrios.

Cariño malo. Así nos pagan.

Estrofa:

Borracho, borracho te dicen

porque te emborrachas de angustia y de pena.

*Borracha, borracha me dicen
porque me emborracho de angustia y de pena.
¿De qué te lamentas?, ¿por qué me criticas
si así borrachito yo te he conocido?
¿Por qué se lamentan, por qué me critican
si así borrachita tú me has conocido?*

Borracho, borracho te llaman,
tomas con tu plata y no me interesa.
*Borracha, borracha me llaman,
chupo con mi plata y no te interesa.
Si tú me dejaste después de quererme,
tú eres el culpable de estar borrachita.
Si yo te he dejado después de besarte,
yo soy la culpable de tus borracheras.*

Guapeo: ¡Añañau! ¡Eso, eso! ¡Ayayay! ¡Salud contigo, Mauro! ¡Eso! ¡Y ahora, vengan!

Fuga:
*Cigarro Inca yo fumo,
cerveza Pilsen yo tomo
para olvidarme de ustedes
que se fue robando mi vida.
Cerveza Pilsen yo tomo,
cigarro Inca yo fumo
para olvidarme de todos
que se fue llevando mi vida.*

Guapeo: ¿O no?
Una cerveza para Mauro Navarrete.
Salud contigo. (Las cursivas son mías).

El consumo de alcohol es frecuente en el mundo de la farándula musical andina. También es oportuno recordar que, en el Perú, la capacidad etílica suele ser considerada como muestra de hombría; por ello, es recurrente que, en espacios públicos como la televisión o las nuevas redes sociales, intérpretes de música andina masculinos se jacten de su resistencia como bebedores. Pero embriagarse públicamente es valorado de manera diametralmente opuesta si quien lo hace es una mujer. Testimonios de músicos que compartieron escenario con Flor Pucarina recogidos por mí la presentan como una mujer con actitudes consideradas masculinas. Un famoso guitarrista la describió como

“brava” debido a su enorme resistencia ética; un arpista que la acompañó en diferentes ocasiones se refirió a ella como una mujer irascible bajo los efectos del alcohol. Joo recoge una anécdota al respecto con el cantante Víctor Alberto Gil Mallma, el conocido Picaflor de los Andes. Al enterarse de que este pretendía “robarle” su orquesta, Flor Pucarina, estando ebria, lo agrede físicamente y amenaza con volver a hacerlo si Picaflor insiste en su propósito (Joo 2020: 62). Muñoz Monge, igualmente, la describe como una asidua concurrente de cantinas, en las cuales “cantaba rancheras, imitando *a los mejicanos*” (Muñoz Monge 2018: 59, el resaltado es mío). Butterworth, por su parte, ha recogido testimonios de intérpretes que la describen como una cantante irreverente y trasgresora, contraponiendo su profesionalismo en el escenario con su debilidad por la bebida fuera de este (2014: 55). En los comentarios obtenidos, el consumo de alcohol también aparece vinculado a la sexualidad. Según me refirió otro músico que la acompañó en peñas, Flor Pucarina solía intimidar y burlarse del público masculino, en especial, de los hombres que mostraban signos de ebriedad, comparando la resistencia ética con la potencia sexual.¹⁸ Comento esto para mostrar que tal aspecto de la subjetividad artística de Flor Pucarina era relevante en la construcción de la identidad de género de su persona musical. Efectivamente, en ella se evidencia un giro hacia comportamientos considerados masculinos y no propios de “una mujer decente” en el campo social de la música andina.

Del mismo modo suele ser considerada como masculina la actitud desafiante de Flor Pucarina en los escenarios. Diversos testimonios la describen como una mujer orgullosa, altanera o *entradora* sobre las tablas (Joo 2020: 21, Muñoz Monge 2018: 143, Butterworth 2014: 56). Las fotografías que se conocen de la artista la muestran, efectivamente, como una mujer segura de sí misma. En la colección de fotos publicada por Joo (2020) y en algunos videos la vemos a menudo con ostentosos trajes, con polleras y *llicllas* de finos bordados, y con pecheras y aretes de plata, infundiendo respeto, algo que se percibe igualmente en las carátulas de sus LP. El uso de polleras, sombreros u otros atuendos suele ser un indicador de procedencia regional o social en el espacio musical andino, pero en Flor Pucarina devienen, además, en elementos transgresivos al mostrarse con una ostentación ajena a la supuesta pasividad de la mujer andina de origen pobre. Evidentemente, Flor Pucarina no fue la única intérprete femenina de su generación que cuestionó estereotipos de género al mostrarse como una mujer fuerte y capaz de soportar las adversidades en un campo social gobernado por hombres como el del espectáculo, pero mientras que cantantes como Pastorita Huaracina o Flor de la Oroya “feminizaban” sus personas musicales mediante su condición de madres o esposas, Flor Pucarina –sin

18 Un corto ejemplo de esas bufas puede verse en este video: <https://www.youtube.com/watch?v=Wp-bRWofR-lk>

pareja fija ni hijos— permaneció siempre, en el imaginario popular, como el prototipo de la mujer fatal e insubordinada.¹⁹

Auslander ha indicado que la línea divisoria entre persona real, persona musical y personaje en una canción puede ser borrosa, especialmente si se trata de intérpretes que toman experiencias autobiográficas como base para la construcción de su autenticidad artística (Auslander 2004: 7). Tal es el caso de Flor Pucarina. Las alusiones al carácter biográfico de sus huaynos serán una constante en sus escasas declaraciones y en las biografías, pese a que no era ella quien escribía los versos que cantaba. “Quienes escribieron las letras de mis huaynos y mis mulizas”, le confiesa a uno de sus biógrafos, “lo hicieron desde mi vivencia. Ellos me conocieron muy de cerca y compartieron mis penas y alegrías” (Joo 2020: 48). Otro biógrafo, Antonio Muñoz Monge, escribe: “[...] las letras tenían algo que ver con su vida, con sus sentimientos, con sus presentimientos, parecían escritas por ella misma, se decía que tenía compositores que conocían su vida y se inspiraban en ella, en La Puca, en su vida [...]” (Muñoz Monje 2018: 60).

También las grabaciones dan testimonio de ese deseo de vincular las letras con la vida de la cantante. “En mis canciones —dice en el guapeo de uno de sus huaynos más emblemáticos, recreando los versos de la primera estrofa— dejo el recuerdo de esta mi vida” (huayno *Vida bohemia*, de Máximo Alanya, 1966). Ya diagnosticada de cáncer, encarga al compositor Paulino Torres Torres que escriba para ella una canción de despedida: “¿De qué valdría que lloren/ que sufran tanto/ cuando las lindas canciones/ se han consumado?/ Y a mis amigos les digo gracias por todo/ si el destino estaba escrito/ ya no hay remedio” (huayno *Mi último canto*). No sorprende, entonces, que, para sus seguidoras y seguidores, persona real, persona musical y personaje se traslapen continuamente.

Por irónico que parezca, será precisamente esa autenticidad tan convincentemente performada lo que hará que nuestra cantante se vuelva blanco de furiosos ataques sexistas tres décadas después de su muerte.

Las estructuras elementales de la violencia en el Perú y el mundo musical andino

Ni el Ministerio de Cultura ni el Ministerio de la Mujer, ni la Sociedad Nacional de Intérpretes y Ejecutantes de la Música ni el Sindicato de Músicos del Perú se pronunciaron contra el

19 Para una contraposición de los tipos de feminidades en Pastorita Huaracina y Flor Pucarina, véase Butterworth (2014).

artículo de Chávez, en el 2017. Que yo sepa, ningún grupo feminista salió en defensa de la cantante. Fuera de las protestas de los pucarinos, “La pasión de Flor Pucarina” desató apenas reacciones individuales entre compañeros de arte.²⁰ Cuando comenté con colegas músicas y músicos que recopilaba información para escribir sobre el artículo en cuestión, muchos me dijeron que estaba sobredimensionando una pelea que no iba más allá de las páginas sobre la farándula local. Algunas personas incluso justificaron el tono del artículo de Chávez, aduciendo que Flor Pucarina, realmente, había sido una mujer de comportamiento social y sexual “dudoso”. ¿Por qué no me olvidaba del asunto si era completamente intrascendente? Estuve a punto de hacerlo. Pero la providencia vino en mi ayuda.

Casi un mes después de la aparición del artículo de Chávez, otro escándalo de índole sexual sacudió el mundo de la música andina. El virtuoso de la guitarra Riber Oré fue denunciado por una expareja por haber grabado, sin su consentimiento, videos íntimos que luego compartió vía *Whatsapp* y en algunas páginas pornográficas en la red. Posteriormente, otras siete exparejas presentaron nuevas acusaciones contra el guitarrista por las mismas razones. Aunque Oré alegaba el robo de su computadora y culpaba a los ladrones de haber subido los videos, dos evidencias lo comprometían seriamente: los videos estaban musicalizados con grabaciones suyas y en estos se nombraba a las mujeres con los apelativos que él les daba. Esta vez, los ataques en la red y en conciertos del guitarrista por parte de algunos colectivos feministas no se hicieron esperar. Pero, a diferencia del caso de Flor Pucarina, artistas del mundo musical andino cercanas y cercanos a Oré salieron en su defensa. Estas personas argumentaban que le correspondía al Poder Judicial juzgar si el guitarrista era o no culpable, y que mientras no existiera un veredicto final no se debía realizar un linchamiento mediático que dañara la imagen de un gran artista. Las personas que sostenían este argumento consideraban –acaso sin percibirlo conscientemente– que, en el Perú, la reputación de un guitarrista de fama es más importante que la de ocho mujeres denunciadas de maltrato sexual. En todo caso, la solidaridad masculina mostrada por varios intérpretes no fue gratuita. Sé por fuentes fiables que entre algunos instrumentistas de música andina circulan este tipo de videos. “Él no es el único”, me dijo un confidente, queriendo defender a Oré. Para mi informante, filmar y divulgar videos íntimos no pasaba de ser una palomillada o, en el peor de los casos, una *peccata minuta*. Es cierto que algunas y algunos colegas se distanciaron públicamente de Oré y que él ha sido censurado por algunas emisoras de radio o programas televisivos. No obstante, hasta donde alcanzo a percibir, el incidente

20 Antonio Muñoz Monge me confesó que algunas personalidades del mundo musical andino lo habían amenazado con iniciarle juicios o agredirlo físicamente debido a que, en “La pasión de Flor Pucarina”, Daniel M. Chávez mencionaba su biografía –entonces inédita–, lo que llevó a muchos a pensar que las afrentas a la cantante se basaban en informaciones vertidas por él en este libro, lo cual era falso (entrevista realizada en Lima el 25 de agosto del 2018). Tras la publicación de la biografía, que no contiene ninguna información que atente contra la memoria de la cantante, las amenazas a Muñoz Monge han continuado.

no ha afectado su carrera sustancialmente, ni siquiera como acompañante de jóvenes cantantes femeninas. Riber Oré sigue recibiendo el afecto y la admiración del público y de sus colegas, incluso en contextos oficiales, como pude comprobar durante la parada de comparsas de carnaval de Ayacucho en el 2020. En esa ocasión, el maestro de ceremonias lo saludó desde el palco oficial de la Municipalidad como un prominente representante de la música andina y varios reporteros lo entrevistaron para sus medios durante el desfile, omitiendo, claro, cualquier alusión al asunto de los videos. Entre bambalinas, empero, el tema fue motivo de chistes y comentarios de corte machista. La impresión que me dejaron estas bromas fue que el escándalo no había mermado el prestigio de Riber Oré, sino, más bien, reforzado su masculinidad ante los ojos de muchos colegas hombres. El trato dispensado al guitarrista me lleva a tener que explicar las diferencias con el caso de Flor Pucarina.

En *Mujeres y poder*, Mary Beard refiere el revelador incidente entre Penélope y su hijo Telémaco cuando ella, en su palacio, regaña a un bardo y le ordena tocar un repertorio más grato a sus oídos. Pese a ser aún menor de edad, Telémaco censura públicamente a su madre y le ordena volver a casa a ocuparse de sus asuntos femeninos. El relato público, le recuerda, está al cuidado de los hombres (Beard 2017: 9-10). Beard ve en esta escena de *La Odisea* un momento fundacional de una tradición que confina a las mujeres a espacios privados y que castiga severamente cualquier trasgresión de la regla. Lo que le preocupa a Beard no es, por cierto, la desigualdad en el mundo antiguo, sino la actualidad de tales mecanismos de control. Dice la filóloga inglesa:

Cuando más examino las amenazas e insultos que reciben las mujeres, más parecen encajar en los viejos patrones mencionados anteriormente. Para empezar, poco importa el enfoque que una adopte, porque si se adentra en territorio tradicionalmente masculino, el ataque llega indefectiblemente, y lo que lo provoca no es lo que se dice, sino el simple hecho de decirlo. El contenido de las amenazas incluye un repertorio hartamente predecible: violación, bombardeo, asesinato y demás ligerezas [...]. No obstante, hay un apartado bastante significativo que va dirigido a silenciar a las mujeres, y una de las cantinelas que más se repite es la de «¡cállate, puta!» (Beard: 44).²¹

Estas estrategias, como diría Bourdieu, buscan “feminizar” el cuerpo femenino (2013: 74), someterlo a prescripciones sociales y culturales de orden patriarcal. Si, a decir de Camille Paglia, cada personaje femenino admirable es crucial para manifestar públicamente una actitud de orgullo y autoestima para otras mujeres (2018: 79-80), entonces es obvio que una mujer que contraviene estereotipos de género es peligrosa

21 Pierre Bourdieu ya decía, en los años 1990, que la participación femenina en discursos públicos enfrentaba obstáculos mayores que la represión masculina. Las mujeres tenían que luchar constantemente por tomar la palabra y, además, por retener la atención de sus colegas. A menudo, dice, se les quitaba la palabra y se respondía al hombre si esta hacía una pregunta (2013: 78).

para la dominación masculina y que, por ello, debe ser sancionada y devuelta al orden.

También en el campo social de la música tienen lugar tales procesos disciplinadores. Según Ellen Koskoff, las mujeres que tocan música hacen peligrar la fertilidad del grupo cuando contravienen estereotipos de género (2014: 84). Tal parece ser el caso de la Faraona del Folclore huanca. Al comportarse sexual y socialmente “como un hombre” –y remarco la importancia del adverbio relativo en esta oración–, Flor Pucarina desobedece el modo de reproducción propio del capitalismo tardío y atenta contra la potencia del macho. No solo eso. Al beber “como hombre” y mostrarse activa y orgullosa “como un hombre”, Flor Pucarina vulnera igualmente el poder del varón y construye una feminidad contestataria y empoderada, invasiva del territorio masculino. Sus trasgresiones producen rechazo, entonces, porque subvierten el sistema de relaciones de género imperante en el Perú, mientras que las de Riber Oré se vuelven dispensables –pese a tratarse de acciones penadas por la ley– porque, por lo contrario, lo refuerzan. No es casual, por consiguiente, que Daniel M. Chávez la presente como una mujer sexualmente insaciable y, por tanto, altamente nociva para la masculinidad, pidiendo sanción para ella. Flor Pucarina pone en entredicho el poder masculino y el orden de género patriarcal y, al hacerlo, acarrea hacia sí represalias, pues, como dice Virginie Despentes, renunciar a ser la chica buena, la chica sumisa y dulce, es despertar la ira de quienes sienten su virilidad amenazada y consideran que, para restaurar el orden, “valen todos los golpes, empezando por los más bajos” (Despentes 2019: 139).

Las aparentemente absurdas y desmesuradas agresiones de Chávez a Flor Pucarina, la defensa domesticadora por parte de sus *fans*, adquieren de pronto un sentido disciplinador en cuanto a estereotipos de género. Son medidas correctivas cuyo fin es acallar “a la puta”, es decir, acallar a una mujer autónoma social y sexualmente hablando. No es casual que Beard se refiera a la violación en este contexto, pues, a decir de Rita Segato, este acto es el correctivo más radical contra las mujeres insubordinadas:

La violación emerge como un acto disciplinador y vengador contra una mujer genéricamente abordada. Un acto que se ampara en el mandato de punir y retirarle su vitalidad a una mujer percibida como desacatando y abandonando la posición a ella destinada en el sistema de estatus de la moral tradicional. [...] Para muchos, en lugar de un crimen, la violación constituye una punición, y el violador, en lugar de un criminal, muchas veces se percibe a sí mismo como un moralizador o un vengador de la moral (2010 [2003]: 137).

Las agresiones son justificadas –de este modo– como medidas drásticas, pero necesarias por el bien de la mujer que debe ser devuelta a su papel subordinado. Al mismo tiempo, como afirma Segato, toda violación, aunque simbólica, es una muestra de virilidad ante una comunidad de pares y un mensaje del agresor destinado a preservar un

lugar en dicha comunidad mediante la reafirmación de su potencia sexual (2010 [2003]: 33). El furibundo artículo de Chávez, por eso, no es solo una afrenta a la cantante; es, asimismo, una invitación a perpetuar la violencia simbólica de género contra la mujer como recurso para el sostenimiento del orden patriarcal puesto en duda. Aunque pretendan lo contrario, las protestas de la población pucarina terminan reforzando la posición del periodista huancaíno, en cuanto no reclaman el derecho a la libertad sexual de la intérprete andina, sino, más bien, se lo niegan al tratar de convertir su cuerpo en uno immaculado, solo así digno de representar a su colectividad. Si estoy en lo cierto, quiero decir que ni “La pasión de Flor Pucarina” es una patología personal ni su defensa heteronormativa una ingenua cruzada reivindicativa. No. En ambos casos, se trata de actos colectivos y correctivos contra una mujer autónoma que pone en peligro el orden de género imperante en la sociedad peruana.

Conclusiones

Quisiera ahora recapitular un tanto lo andado y trazar algunas consideraciones finales. He partido del escándalo en torno al cuerpo de Flor Pucarina para mostrar las estructuras elementales de la violencia sexual en la sociedad peruana. Creo haber hecho evidente que la violencia ejercida contra el cuerpo de Flor Pucarina tanto por parte de Chávez como de los *fans* de la artista es la materialización de dichas estructuras. El Perú es un país con un alto índice de violencia de género. Según el Observatorio Nacional de la Violencia Contra las Mujeres, 68,2% de las mujeres peruanas de 15 a 49 años sufrieron alguna forma de violencia física, psicológica o sexual. En el 2019, a nivel nacional se denunciaron más de 4000 violaciones y se registraron 166 feminicidios; en el 2020, más de 5000 violaciones y 142 feminicidios; en el 2021, 8491 violaciones y 132 feminicidios, sin mencionar los intentos fallidos ni el enorme número de casos de violación no denunciados.²² Es obvio que dicha violencia se reproduce de alguna forma en el mundo de la música andina.

Por supuesto, no solo en el Perú ha aumentado la violencia contra las mujeres. Durante los últimos años, el incremento de los actos violentos de carácter sexual ha sido considerable también en el Atlántico norte, pese a que la ley jamás fue más favorable a los derechos de las mujeres. Este recrudecimiento de la violencia de género a nivel mundial puede ayudar a explicar por qué Flor Pucarina no fue atacada en vida con la insistencia mediática actual.²³ Sabemos que los derechos ganados por las mujeres después de la

22 <https://observatoriovioencia.pe/datos/>

23 Como registra Joo, poco después de la muerte de Flor Pucarina, algunos periodistas escribieron también acerca de su vida privada, aunque sin alcanzar la repercusión del artículo de Chávez. Para mayor información al respecto, véase Joo (2020: 54).

Segunda Guerra Mundial en las esferas del poder, en las relaciones de producción y en el ámbito de la sexualidad han desestabilizado la masculinidad hegemónica sumiéndola en una profunda crisis (Connell 2005: 84-85). Sabemos también que la precariedad económica y política desatada por el neoliberalismo imperante en el mundo, así como la actual fluidez de las identidades de género, lleva a muchos hombres a sentir que las mujeres están fuera de control, lo cual los empuja a reaccionar violentamente contra ellas (Arruzza et al. 2019: 27). Como lo evidencia el auge de movimientos ultraconservadores como ConMisHijosNoTeMetas y otros colectivos antifeministas y homofóbicos o transfóbicos, el avance de las políticas inclusivas en el Perú también ha radicalizado a varios sectores de la sociedad. Durante su vida, Flor Pucarina rompió esquemas de género, pero resultaba en gran medida inofensiva, pues los hombres no sentíamos entonces que las mujeres estaban desbordadas y atacándonos todo el tiempo. En el contexto actual de crisis de la masculinidad, la insubordinación de la persona musical Flor Pucarina se presenta como una amenaza para la reproducción de la dominación masculina en el Perú, en cuanto funda una performatividad femenina contestataria, posible de ser emulada por otras mujeres. Y por eso debe ser sancionada públicamente.

Soy consciente de no haber agotado todas las posibilidades que ofrece la disputa en torno al cuerpo de Flor Pucarina. Habría, por ejemplo, que explorar en qué medida la interseccionalidad –mujer chola, mujer pobre, mujer migrante– condiciona y reescribe el cuerpo de Flor Pucarina. Natalia Bieletto (2019) y Fiorella Montero-Díaz (2017) han mostrado –en los casos del músico callejero Rey Oh Beyve, en Oaxaca, y de la actriz y cantante Magaly Solier, en Lima– cómo los cuerpos son negociados según imaginarios colectivos racializados. ¿Cómo se mezclan los mandatos raciales con los de género en el caso de Flor Pucarina? ¿Cómo nociones de clase, raza y género convergen en un espacio social determinado para imponer una identidad subalterna al cuerpo real de Leonor y al cuerpo vocal de Flor Pucarina? Finalmente, tendría que indagar más incisivamente en el papel de los nuevos medios –como las plataformas de internet– y en qué medida su incorporeidad facilitó la generación de discursos de odio contra un cuerpo supuestamente desbordado.

No es fácil hablar de los cuerpos, sobre todo cuando nuestra disciplina –la etnomusicología– nos enseña a esconder el nuestro detrás de una subjetividad discursiva. Pero todo sujeto viene con un cuerpo adjunto. El de Flor Pucarina, al convertirse en símbolo cultural de lo huanca, tenía que ser domesticado y restituido a un formato subalterno y afín al modo de reproducción heteronormativo del capitalismo tardío. Debo confesar que una de las razones que me motivó a escribir estas líneas fue, precisamente, la percepción de que –en esta disputa– el cuerpo de Flor Pucarina funcionaba como una suerte de signo lingüístico que denotaba una colectividad racializada y estratificada culturalmente como andina. Como

migrante peruano en Europa, como viajero constante por América Latina, conozco esa suerte. Yo también, independientemente de cuán occidental haya sido mi crianza y de cuánta influencia tenga en mí dicha cultura hoy, para un imaginario europeo o latinoamericano blanco me he convertido en un signo, en un cuerpo “cholo” que es separado violentamente de su subjetividad individual para ser reducido a una identidad colectiva, producto de mandatos raciales y de género externos a mi voluntad. ¿Cómo no sentir, entonces, un poco propias las afrentas a Flor Pucarina?, ¿cómo no sentirme solidario con su destino?

El cuerpo de Flor Pucarina me sigue planteando cuestiones éticas sobre la autoetnografía. ¿Debo punir públicamente mis culpas de macho arrepentido violentando de nuevo su cuerpo al discutir acerca de él en círculos académicos? O, lo que es lo mismo: ¿puedo redimirme a costa de la representación negativa de individuos que no tienen, como yo, acceso a la búsqueda de nuevas formas de masculinidad y que están expuestos de manera frontal a las estructuras de violencia que el patriarcado nos impone en la vida cotidiana? ¿Cómo construir, pues, una voz crítica en este discurso que no caiga en la superioridad moral o en la condescendencia? Muchas preguntas y pocas certezas. Acaso la única es la convicción de que el problema no es qué hayan hecho Leonor Chávez Rojas o Flor Pucarina con su cuerpo, sino lo que el mandato patriarcal decide QUE deberían haber hecho. R. W. Connell ha dicho que todo esfuerzo individual por cambiar el orden de género es inútil si no se convierte en uno social (2005 [1995]: 139). Appert y Lawrence, en un artículo reciente, han llamado a la consolidación de una nueva etnomusicología después de #MeToo, que sea sensible a la violencia sexual en la disciplina y en el trabajo de campo, así como en sus formas de representación (2020: 235). También en el Perú necesitamos construir una etnomusicología afín a movimientos como #MeToo o Ni una Menos que nos permita –de manera sensible, reflexiva y consciente– problematizar la violencia sexual presente en nuestros trabajos de campo y en nuestros objetos de estudio como una forma decidida de combatirla.

Referencias bibliográficas

Anónimo. *s/f. Selección de huaynos*. Tomo II. Lima: Editorial Inkari.

Anónimo. *s/f. Flor Pucarina. La Faraona del cantar huanca*. Lima: s/e.

Appert, Catherine M. y Sidra Lawrence. 2020. Ethnomusicology beyond #MeToo: Listening for Violence of the Field. *Ethnomusicology* 64(2), 225-253.

Arruzza, Cinzia, Tithi Bhattacharya y Nancy Frazer. 2019. *Feminism for the 99%. A Manifesto*. Londres y Nueva York: Verso.

- Auslander, Philip. 2004. "Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto". *Contemporary Theatre Review*, 14(1). 1-13.
- . 2006. "Musical Persona". *The Drama Review*, 50(1), 100-119.
- . 2009. "Musical Persona": The Physical Performance of Popular Music. En *The Ashgate research companion to popular musicology*. Derek B. Scott (Ed.), pp. 303-315. Farnham y Burlington: Ashgate.
- . 2021. *In Concert. Performing Musical Persona*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Beard, Mary. 2017. *Women & Power. A Manifesto*. Nueva York y Londres: Liveright Publishing Corporation.
- Bieletto, Natalia. 2019. "Construcción de la marginalidad de los músicos callejeros. El caso del "Rey Oh Beyve". *Revista Cultura y Representaciones Sociales*, 14(7), 309-347.
- Bourdieu, Pierre. 2013 [1998]. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Butterworth, James Robert. 2014. *Andean Divas: Emotion, Ethics and Intimate Spectacle in Peruvian Huayno Music*. Thesis Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy. Londres: Holloway University.
- Chávez, Daniel M. 2017. "La pasión de Flor Pucarina". *La República*, pp. 18-19.
- Connell, R. W. 2005 [1995]. *Masculinities*. Berkeley y Los Angeles, California: University of California Press.
- Cusick, Suzanne G. 1999. "On Musical Performances of Gender and Sex." En *Audible Traces: Gender, Identity, and Music*. Elaine Barkin y Lydia Hamessley (Eds.), 25-49. Zúrich: Carciofoli Verlagshaus.
- D'atri, Andrea. 2017 [2004]. *Pan y rosas. Pertenencia de género y antagonismo de clase en el capitalismo*. Madrid: Ediciones IPS y Asociación Izquierda Diario.
- Despentes, Virginie. 2019 [2006]. *Teoría King Kong*. México: Literatura Random House.
- Dolar, Mladen. 2007. *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ellis, Carolyn, Tony E. Adams y Arthur P. Bochner. 2010. *Autoethnography: An Overview*. *Forum: Qualitative Social Research*, 12(1): 1-12.
- Fairchild, Charles y David Marshall. 2019. "Music and Persona: An Introduction." *Persona Studies* 5(1): 1-16.
- Huacasi Huamán, W. 2012, 19.10. "Pucarina: una flor que no marchita". *Hildebrandt en sus trece*. s/p.
- Huamán, Carlos. 2015. *Urpischallay. Transfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular andina en el wayno*. Lima: Ediciones Alzazor.

El cuerpo de Flor Pucarina: huayno, estereotipos de género y estructuras elementales de la violencia en el Perú

- Joo Muñoz, Guillermo. 2020. *Flor Pucarina. Hasta siempre...* Huancayo: Municipalidad Distrital de Pucará.
- Koskoff, Ellen. 2014. *A Feminist Ethnomusicology*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- Lomax, Alan. 1976. *Cantometrics*. Berkeley: The University of California.
- Mendivil, Julio. 2001. "Nueva canción andina: la esperanza de los zorros". En *Todas las voces. Artículos sobre música popular*. Julio Mendivil (Ed.), pp. 32-34. Lima: Biblioteca Nacional del Perú y Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Messerschmidt, James W. 1993. *Masculinities and Crime. Critique and Reconceptualization of Theory*. Boston, Lanham y Maryland: Rowman y Littlefield Publishers, Inc.
- Montero-Díaz, Fiorella. 2017. "YouTubing the "Other". Limas Upper Class and Andean imaginaries". En *Music, Indigeneity, Digital Media*. Thomas Hilder, Henry Stobart, Henry y Shzr Ee Tan (Eds.), pp. 74-94. Rochester: University of Rochester Press.
- Montoya, Rodrigo. 1987. *La cultura quechua hoy*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Müller, L. J. 2018. *Sound und Sexismus. Geschlecht im Klang populärer Musik. Eine feministisch-musiktheoretische Annäherung*. Hamburgo: Marta Press.
- Muñoz Monge, Antonio. 2018. *Peregrina*. Lima: Lancom Ediciones.
- Paglia, Camille. 2018. *Feminismo pasado y presente*. Madrid: Turner Minor.
- Romero, Raúl R. 2001. *Debating the past. Music, memory, and identity in the Andes*. New York: Oxford University Press.
- Rubin, Gayle. 1975. "The Traffic in Women. Notes on the Political Economy of Sex". En *Toward an Anthropology of Women*, Rayna R. Reiter (Ed.), 157-210. Nueva York: Monthly Review Press.
- Segato, Rita. 2010 [2003]. *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- . 2017. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños y Tinta Limón.
- Simpson, Bob. 2011. Ethical moments: future directions for ethical review and ethnography. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 17(2), 377-393.
- Tito Ancalle, Félix. 2010. *Sunchu. El huayno en la formación de la identidad*. Lima: Bellido Ediciones.
- Travassos, Elizabeth. 2008. "Um objeto fugidio: Voz e "musicologías". En *Palavra cantada: Ensaio sobre poesia, música e voz*. Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos y Fernanda Teixeira de Medeiros (Eds.), pp. 99-123. Rio de Janeiro: Farpej y 7Letras.
- Varallanos, José. 1989. *El harawi y el yaravi. Dos canciones populares peruanas*. Lima: Editorial Argos.
- Walter, Lynn. 1995. "Feminist Anthropology?". *Gender and Society*, 9(3), 272-288.

PARTE II:
LIDERAZGOS
(EN DISPUTA)

Música, indigenismo y política: la primera generación de músicos peruanos en el siglo XX

Raúl R. Romero

Existen varias maneras en que la música interactúa con movimientos políticos o sociales. Una es a través de la música misma, cuando se transforman estructuras y estilos vinculados a determinada época o corriente cultural, y se introducen sonoridades subversivas con respecto a las previamente aceptadas y celebradas por las élites. Otra es mediante la posición política del propio compositor o intérprete, que al hacerla explícita provoca que su obra sea vista en un contexto determinado que, finalmente, adscribe un significado concreto a sus sonidos.

Los denominados movimientos artísticos vanguardistas son un ejemplo del primer camino, en el que los paradigmas antes venerados por determinada clase social, que ha logrado convertirlos en hegemónicos, se destruyen a través de sus mismas formas, que, en el caso de la música, se basan en estructuras sonoras. Un ejemplo del segundo caso es el de la música nacionalista, cuyos cultores se vinculan a un proyecto colectivo de construcción de un proyecto de nación y a movimientos de cambio social y cultural, sea mediante el discurso o la acción social, manifestando sus creencias en forma escrita o por medio de prácticas colectivas. El camino intermedio sería la mezcla de ambas: el músico innova en el estilo artístico, pero también actúa de manera políticamente activa haciéndose parte de un movimiento social o de una forma de pensar, y asumiendo un compromiso de tipo intelectual, social o político.

Los compositores académicos peruanos que a principio del siglo XX abrazaron el movimiento indigenista –una forma de nacionalismo– optaron por utilizar ambas estrategias: introdujeron sonoridades fuertemente asociadas con las poblaciones indígenas y se involucraron sin tapujos con asociaciones y medios de expresión abiertamente indigenistas.¹ La mayoría de ellos se concentró en el sur andino, en

1 El movimiento indigenista constituyó uno de los más importantes sucesos intelectuales y políticos de inicios del siglo XX en el Perú. Se ha escrito y discutido mucho sobre su naturaleza, pero en nuestro caso lo podemos definir como el intento de defender los derechos civiles y culturales de la población indígena por parte de políticos, intelectuales y artistas no indígenas durante las tres primeras décadas del siglo pasado.

ciudades como Cusco, Puno y Arequipa, y se encontraron al interior de una generación nacida entre fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Musicalmente hablando, el uso de melodías de escala pentatónica –de cinco sonidos– fue su principal estandarte, por su carácter omnipresente. De igual manera, lo fueron el uso del quechua como idioma predominante en sus canciones –la forma predilecta en este periodo–, así como el uso de géneros andinos –por ejemplo, el huayno y el yaraví– como base formal de sus composiciones.²

La preocupación por el rescate cultural de la música andina, considerada en peligro de pérdida u olvido, motivó que muchos compositores indigenistas se dedicaran a la labor de recopilar melodías de manera espontánea o planificada. Esta tarea, que hoy día podríamos denominar “trabajo de campo”, tuvo dos tipos de objetivos: uno de preservación, en el que se pretendía resguardar las tradiciones andinas mediante la transcripción musical; y el otro, el de buscar ideas y motivos para composiciones propias. Los compositores denominaban “captaciones” al acto de transcribir melodías de un músico campesino y esta fue una misión que formó una parte integral de sus identidades como músicos comprometidos con el ideal indigenista. Esta tarea originó, a su vez, otra práctica también común a los compositores de la época, consistente en realizar arreglos musicales a las melodías transcritas, armonizándolas sin variar su forma original, o haciéndolo de manera muy sutil. El acto de hacer arreglos a una melodía tradicional para difundirla a través de un nuevo formato musical gozó de mucho prestigio en la época, tanto como las mismas “captaciones”, y ambas fueron consideradas dos formas distintas y válidas de salvaguardar el “folclore nacional”.³

Una característica importante de los compositores indigenistas fue que no se institucionalizaron como un colectivo, sino que realizaron sus actividades de manera individual, con escasas excepciones. La unión entre ellos se estableció a través de una comunidad de fines y objetivos, y alrededor de un mismo ideal político y estético, pero no por medio de una coordinación grupal en el nivel artístico. Una de las probables razones para que esto no ocurriese fue la inexistencia de una institución educativa de

El indigenismo como movimiento transversal a la sociedad peruana ha sido problematizado y discutido ampliamente por numerosos autores, entre ellos Tord (1978), Tamayo Herrera (1980, 1982) Lauer (1997), Poole (2000), De la Cadena (2004), Mendoza (2006) y Majluf (2022). Para el caso de la música, ver Romero (2003) y Wolkowicz (2022).

2 En este artículo, enfatizamos en este último tipo de compositores que participaron por igual tanto en la música como en la política del movimiento indigenista.

3 Es importante aclarar aquí que tanto las “captaciones” como los arreglos realizados sobre melodías tradicionales fueron objeto de una incisiva reprobación por parte de los críticos musicales “oficiales”, quienes no reconocían en ninguna de estas prácticas un aporte creativo ni que estos trabajos fueran, en sí mismos, parte de la visión nacionalista de los compositores. Especialmente Carlos Raygada fue particularmente duro con los compositores que recopilaban “el temita popular escuchado en medio del paisaje andino”, refiriéndose a ellos despectivamente como “coleccionistas” o “simples aficionados” (Raygada 1945: 918).

nivel superior que formara músicos profesionales en el país. Por ello, a pesar de que la mayoría coincidían en edad –y de que hubieran podido formar, por lo tanto, un grupo generacional al coincidir en una misma escuela de altos estudios musicales– desarrollaron sus carreras sin este lazo institucional y formándose con profesores privados.⁴

El agrupamiento más relevante de los compositores indigenistas fue de índole regional, ya que, tanto en Cusco como en Puno y Arequipa, surgieron compositores de importancia, y solo en la medida en que se trasladaban a Lima, algunos alcanzaron una repercusión nacional. Considerando que en la misma época existían compositores que no bebían de las fuentes del indigenismo ni de otro tipo de nacionalismo, que –más bien– se inclinaban por la creación de una música de herencia europea y que habían nacido sea en Lima o en la costa del Perú, podríamos hablar de una suerte de dinámica entre una creatividad andina y otra limeña criolla, así como sucedió en otras ramas de la producción artística en el país. Lo que sucede es que los compositores nacidos y educados en Lima no se comprometieron conscientemente con un proyecto político en particular, por lo que no se les suele reconocer –ni denominar– como parte de una corriente creativa específica. Lo que sí se pretendía naturalizar es la propuesta de lo criollo como naturaleza propia de un único sentido de peruanidad. En esta línea, el proceso es similar con lo que Nieto Degregori observa en la literatura peruana, en el caso de una narrativa criolla para la que “ni siquiera se utiliza el adjetivo para distinguirla de otras narrativas que se producen en el país y se la presenta simplemente como narrativa peruana” (2000: 155). Lo mismo se podría aplicar al caso de los músicos académicos limeños que optaron por seguir estrictamente modelos europeos para sus procesos creativos.

El tema del repertorio es importante para entender la identidad de los compositores indigenistas, ya que la mayoría de sus obras fueron escritas para piano o piano y voz, constituyendo las obras orquestales una parte menor de toda su producción. Uno de los factores que se debe tomar en cuenta para entender esta preferencia en su formato expresivo es que la Orquesta Sinfónica Nacional se funda recién en 1938; antes de esa fecha, no existía una agrupación orquestal estable y permanente que pudiera ofrecer una oportunidad segura de interpretación de obras sinfónicas en el país. La elección de los compositores indigenistas para sus formatos instrumentales, por consiguiente, fue realizada con un criterio de realidad y tomando en consideración las opciones de reproducción musical existentes en el país en aquellos años.

En este artículo, voy a presentar un resumen general de los principales elementos que caracterizaron al lenguaje musical indigenista, y analizaré la obra de los principales compositores académicos que se educaron o desarrollaron sus carreras en Cusco, Puno

4 Si bien el Estado peruano había creado una Academia de Música en 1908 (Raygada 1957: 11), recién en la década de 1940 esta se consolidó con el nombre de Conservatorio Nacional de Música, como la única institución de altos estudios musicales en el país (Sánchez Málaga 2004: 117).

y Arequipa a inicios del siglo XX, algunos de los cuales permanecieron allí y otros que, posteriormente, viajaron a Lima e inclusive fuera del Perú. Daré cuenta de cómo se relacionaron con el movimiento indigenista de la época en el contexto político y social en el cual se desenvolvían como ciudadanos y artistas. Asimismo, describiré sus estilos musicales a través de una selección –arbitraria pero representativa– de alguna de sus obras, para dibujar a grandes rasgos sus identidades como compositores y protagonistas silenciosos, hasta ahora, del movimiento indigenista peruano.⁵

La pentatonía como sonido de la nación

Si hubo un hilo conductor en la música de los indigenistas en el Perú es el uso sistemático de la escala pentatónica en sus melodías. El pentatonismo, entendido como el sonido del proyecto de nación imaginado por los indigenistas, fue su principal estandarte y el marcador de identidad por excelencia de una presencia andina que ellos querían que fuera inconfundible y generalizada. La pentatonía andina, una escala de cinco sonidos sin semitonos, se diferenciaba radicalmente de la escala heptatónica europea de siete sonidos, constituida por tonos y semitonos, y fue utilizada con la intención de aludir, en su significado sonoro, a una población andina indígena y campesina.⁶ Dicha asociación se generó a partir de las primeras investigaciones musicales realizadas en el Cusco desde finales del siglo XIX hacia los primeros años del siglo XX. El Cusco vivía –por aquél entonces– en un auge académico e intelectual orientado hacia el estudio de su realidad regional, que privilegiaba el “estudio del indio” en el marco de una óptica que vinculaba directamente al indígena contemporáneo con su contraparte prehispánica, terminando por fundir ambos tiempos históricos en uno solo, sin notar diferencias entre el pasado y el presente. Esto constituía lo que Tamayo Herrera ha definido como un “neoincaísmo del siglo veinte” (Tamayo Herrera 1980: 178).

Es en ese contexto en el que aparecen los primeros estudios sobre la “música incaica”, primero mediante el pianista y compositor José Castro, quien –en 1897– había dado a conocer un manuscrito en el que anunciaba a la comunidad científica la prevalencia de la pentatonía en las melodías andinas.⁷ Pocos años después, en 1908, el compositor y violinista Leandro Alviña se graduó de bachiller en la Universidad San

5 Agradezco de manera especial a la historiadora del arte Verónica Morales por su apoyo académico en la investigación documental que ha servido de base para la redacción de este artículo.

6 El uso y estilo de la escala pentatónica andina también se diferencia de las escalas pentatónicas usadas en otras culturas y géneros musicales del mundo, como, por ejemplo, en el tono descendente y utilización de la tercera menor en sus principales cadencias.

7 Publicado recién en 1938 con el nombre de “Sistema pentafónico en la música indígena del Perú”, *Boletín Latinoamericano de Música* 4: 835-841.

Antonio Abad del Cusco con la tesis titulada “La música incaica”, en la que también reportaba sobre la ubicua presencia de la pentatonía en la música andina.⁸ Pero fuera del Cusco, el discurso sobre la pentatonía también aparecía en el trabajo de campo en varias regiones andinas que el compositor huanuqueño Daniel Alomía Robles había realizado, y que fue dado a conocer en 1910 por el sacerdote Alberto Villalba Muñoz en una muy comentada conferencia en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima.⁹ Estos intentos desde la investigación y la academia se constituyeron en la base sobre la cual la escala pentatónica se erigió en la marca de lo andino en cuanto al universo sonoro se refería –en el marco de un contexto histórico que se remontaba hasta lo incaico– y se convirtió en la firma sonora de los músicos indigenistas para casi todas sus propuestas artísticas.¹⁰

La opción por la pentatonía, por lo tanto, se convirtió en la forma de expresar un sentido de “peruanidad” por encima de un lenguaje occidental que se presentaba como “universal”. La preferencia por la pentatonía se transforma, por el fenómeno de la reiteración, en presión e insistencia por poner en debate una idea de nación distinta de la hegemónica de carácter criollo y europeizante. Esto lleva a los indigenistas a enfrentarse a la crítica limeña y criolla, que se dedicó sistemáticamente a deslegitimar la escala de cinco notas como recurso cultural y musical pobre y demagógico.¹¹ Los compositores indigenistas estaban totalmente conscientes de esta situación, y enarbolaron su opción por la pentatonía como un estandarte claro y preciso de su postura nacionalista, no solo en contraposición a los compositores llamados europeístas o “universalistas”, sino como forma de expresar su opción por un nacionalismo indigenista, por una idea de nación basada en una historia andina –sin renunciar a la modernidad–, y por una identificación –que no dejaba dudas– por las mayorías de carácter indígena y andino.

8 De acuerdo con Raygada (1956-1957: 32). En 1929, Alviña volvería tratar el tema en su tesis doctoral titulada *La música incaica-lo que es y su evolución desde la época de los incas hasta nuestros días* (Raygada 1956-1957: 33).

9 Dicha presentación fue luego publicada en 1910, en Lima, con el título *Conferencia literario musical*, por la editorial E. Rosay.

10 Para una discusión de mayor alcance sobre el uso de la pentatonía en la música indigenista, ver Julio Mendivil (2018), quien ha planteado que tanto la idea de una “música incaica” como de su supuesta pentatonía fue creada arbitrariamente como objeto de estudio entre fines del XIX y comienzos del XX. Por otro lado, Vera Wolkowicz (2022) analiza su problemática dentro del contexto indigenista latinoamericano en países como Ecuador, Argentina y Perú.

11 Los críticos musicales radicados en Lima, que escribían en medios influyentes, solían ser detractores –a menudo desde una óptica hostil– de la opción indigenista. Entre ellos estaban Rodolfo Holzmann (1910-1992), Rodolfo Barbacci (1911-1972) y Carlos Raygada (1898-1953).

El paisaje como nación

Otra de las características que enarbola la música indigenista es la sugerencia del paisaje andino como uno de los componentes fundamentales de identidad. Hace algunos años, en una de mis clases en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima, les hice escuchar a los alumnos varios ejemplos de compositores indigenistas. Uno de ellos era en tiempo lento, y el comentario generalizado fue que lo encontraban demasiado triste, lánguido y nostálgico. Todos parecían coincidir, menos uno que permanecía intrigado en una esquina de la mesa central del seminario. Cuando le pedí su opinión, explicó –con un ánimo de evidente desazón– que la pieza era lenta y evocativa porque así era el paisaje andino, de grandes distancias, de altas montañas, de inmensas mesetas, y que él se había emocionado muchísimo al escucharla porque le hacía recordar aquellos paisajes que había visto desde niño. La relación con el paisaje y la geografía andina, es pues, notoria en la música indigenista de principios de siglo, pero yendo más allá, ha sido una constante en la producción indigenista de este periodo. Gisela Cánepa habla de una “geografía de identidad” en la cual lo étnico y lo racial, en el Perú, se encuentran inscritas en el paisaje, organizando personas, cosas y repertorios culturales en determinados “lugares” dentro del territorio nacional, naturalizando la relación entre identidad y geografía (2020: 381). Deborah Poole, por otro lado, ya había observado en los artistas indigenistas del Cusco el uso del paisaje o del medioambiente como una “fuente de intuición espiritual y estética” (2000: 230). Mucho antes, en la década de 1920, J. Uriel García había expresado que la música indigenista “viene a ser la interpretación más honda de los paisajes andinos, la traducción en lenguaje emocional del panorama campestre” (Uriel García 1926).

¿Pero qué tiene que ver el paisaje andino con la supuesta melancolía que percibieron mis estudiantes –la mayoría de ellos limeños– en la música andina? Es evidente que las técnicas de composición utilizadas por los músicos indigenistas eran semejantes a las de otros compositores académicos en otras partes del mundo. Por ejemplo, sobre la base de la lectura de Neil Lerner podemos hacer un paralelo con la música del compositor estadounidense Aaron Copland (1900-1990), cuyas “sonoridades abiertas” hicieron que sus composiciones se erigieran como los principales referentes sonoros de la “gran geografía norteamericana”, aludiendo a los grandes espacios rurales y de tono pastoral que estaban relacionados –a su vez– con un sentido de nostalgia por la tierra natal (Lerner 2001). Según Lerner, Copland conseguía estos efectos con el uso de tiempos lentos o moderados, armonías abiertas, una textura homofónica, y el uso de intervalos de cuartas y quintas. Muchas de estas estrategias sonoras fueron también utilizadas por los compositores nacionalistas andinos para sugerir sonoramente una sensación de amplios espacios y de grandiosidad espacial. Sin embargo, el tiempo lento y la sonoridad “ahuecada” que producen en la moderna escucha occidental los intervalos de octavas,

cuartas y quintas fueron malentendidas por la crítica limeña y esto explica, en parte, la negativa recepción de la supuesta melancolía de muchas de las piezas indigenistas. Es decir, donde la crítica percibía lentitud y monotonía, el cuerpo andino sentía un paisaje e imaginaba una geografía.

Uno de los clásicos ejemplos en los cuales los tiempos lentos y nostálgicos de las versiones indigenistas eran incomprendidos desde una visión europea lo constituye la polémica que se desarrolló sobre el yaraví en las páginas del *Mercurio Peruano* hacia fines del siglo XVIII, en la cual ya se describía este género, con desdén, como una música demasiado triste, nostálgica y afligida. Los participantes en este debate establecieron un paralelo entre la música del yaraví y el carácter del indio, con sus habitaciones oscuras, su comida parca, sus lechos humildes, sus vestuarios tristes y aquella música “tétrica” y “tenebrosa”.¹² En todo caso, la recreación sonora del paisaje y la geografía andina por parte de los compositores indigenistas fue un elemento primordial de su búsqueda estética y su compromiso con el movimiento en general. Tamayo Herrera nos recuerda que, en los textos publicados en la revista *La Sierra* –uno de los voceros más representativos del indigenismo provinciano de la década de 1920–, se hacía una exaltación de los valores y de la cultura de los Andes, pero también de su geografía (1988: 94).¹³ Y el vocablo *serranismo* como una manera de referirse, reiteradas veces en la revista, a la localización de las fuentes del indigenismo –especialmente por su director, J. Guillermo Guevara– constituía una alusión directa a la geografía del paisaje andino. El mismo Atilio Sivirichi estaba convencido de la relación entre la música indigenista y el paisaje andino:

La música incaica, adquiere movimiento, vida y energía infinitas, con la danza rítmica que domina hasta el paisaje y hace como el milagro de la lira griega, estremecer los árboles, conmover a todas las fuerzas de la naturaleza, paralizar el curso de los ríos, domesticar a las fieras, amansar todos los cancerberos, avivar los paisajes y hacer danzar hasta el mismo sol en el reverbero mágico de sus luces (Sivirichi, 1928: 27-28).

El hecho de que, para producir asociaciones de amplitud y grandiosidad espacial, los compositores indigenistas utilizaran técnicas musicales procedentes de la práctica académica de las corrientes europeas refuerza la idea; por otro lado, revela que ellos contaban con una sólida formación técnica y artística, que ponían en movimiento tanto en sus procesos creativos como en su práctica artística. Su acercamiento hacia lo popular –reflejado en el uso de formato de géneros populares como el huayno y el yaraví, entre

12 Carlos Raygada (1936: 178-188) hace un detallado resumen de esta polémica ocurrida a fines del siglo XVIII en Lima.

13 Un análisis más profundo de la importancia de la revista *La Sierra* para el movimiento indigenista en el Perú se encuentra en David Wise (1989) y Tamayo Herrera (1988).

otros, y en la forma y textura de sus partituras— no los ponía necesariamente fuera de la academia, a pesar de que muchos de ellos se movieran entre las fronteras de la música académica y la popular.

La obligatoria cercanía con lo popular

Una de las características más saltantes de la corriente indigenista es que nunca antes la música académica había estado, en el Perú, tan cercana a la música popular. Los compositores indigenistas contaban con una formación académica que les permitía escribir música en una notación europea occidental y para instrumentos tanto clásicos como populares —el piano, el violín y la guitarra—, e incluso para orquesta. Asimismo, dado que transmitían sus composiciones por la vía escrita, era imprescindible que sus intérpretes fueran competentes en las artes académicas musicales, pues de lo contrario no podrían leer las partituras. Escribieron sus obras para ser ejecutadas en conciertos o recitales, en teatros o ambientes especialmente diseñados para una *performance* de formato clásico europeo, con intérpretes en un escenario, y un público que recibiera y percibiera los sonidos musicales de una manera pasiva y reflexiva. En el sentido del contexto de la *performance*, por lo tanto, los compositores indigenistas no estaban tan cerca de lo popular, pero su apego a los géneros andinos de estructura fija —como el huayno y el yaraví, y el uso del idioma quechua, entre otros factores— motivó la incompreensión de parte de la crítica capitalina. En este sentido también influyó el hecho de que la mayoría de sus composiciones fueran para piano, o piano y voz, lo que permitía una difusión como música de salón, en reuniones sociales de pequeño formato. Pero, al mismo tiempo, que las piezas estuvieran escritas para el piano y que fueran de textura homofónica —melodía y acompañamiento— y de forma canción facilitó que muchas de ellas se popularizaran, especialmente las basadas en huaynos y yaravíes, que gozaban de gran aceptación entre el público en general. Esta peligrosa cercanía con lo popular hizo que muchos de los compositores indigenistas fueran objeto de un intento de expulsión del olimpo académico europeo por parte de la ya mencionada crítica.

Las críticas no afectaron el impacto del mensaje musical indigenista ni su misión reivindicativa. Sus piezas proyectaban un carácter indígena, afín a la época, construido sobre la noción de que lo pentatónico provenía del incanato. Además, la mayoría de sus canciones estaban escritas en quechua, reivindicando el idioma nativo por encima de la supremacía del español y confrontando los riesgos que ello acarrearba en una época de gran discriminación y racismo en contra de todo lo provinciano en la gran capital. Era música de concierto, pero muchas veces en tono de huayno o yaraví, cuando no de una melodía de himno o carácter procesional, y todos los compositores orgánicamente indigenistas

provenían de la sierra peruana, de los departamentos de Cusco, Puno, Arequipa, y en mucho menor grado de Huánuco, Apurímac y Junín, una procedencia geográfica que no tendría nada de extraordinaria, si no fuera porque la otra gran tendencia en la música académica peruana estaba representada por compositores nacidos y formados en Lima o Europa. Nunca antes en la historia de la música en el Perú la diferencia cultural entre criollos y andinos se vio tan directamente reflejada por el origen geográfico de los representantes de ambas corrientes, quienes, a principios del siglo XX, tuvieron, cada uno, un auge significativo en sus respectivos círculos y entornos. Asimismo, tampoco se había visto con tanta claridad un compromiso entre música y política como el que los músicos creadores pusieron y expusieron en sus productos artísticos para ponerlos al servicio de un proyecto de construcción nacional.

El discurso musical indigenista

Si bien es a través de la música misma con la que los compositores indigenistas expresaron sus propuestas de construcción nacional, existe una literatura que sustenta un discurso subyacente a su práctica artística. El texto más importante –y el que mejor sintetiza las aspiraciones de los músicos indigenistas– es *Hacia el nacionalismo musical*, de Atilio Svirichí.¹⁴ Allí se expresan los principios fundamentales a partir de los cuales podemos comprender sus motivaciones y el proyecto que querían impulsar. El primero de ellos es la misión de revitalizar el sonido de lo andino mediante lo que, en la terminología indigenista de la época, se llamaba la exaltación de lo “incaico”, entendida como una revalorización a través del engrandecimiento consciente de su historia y de sus valores. Svirichí consideraba que la construcción de una “música nacional” solo era posible si se basaba en el folclore andino, entendido como lo “verdaderamente auténtico”, refiriéndose a los valores de lo nacional. Había allí una noción de pureza en lo cultural que Svirichí no ocultaba, sino que más bien exponía abiertamente. En ese contexto, menciona como modelos el nacionalismo ruso y también el mexicano, a los que se refiere como ejemplos exitosos de construir una música netamente nacional. Dice Svirichí:

El folclore nuestro, no es sino la base sobre la que reposará nuestra música nacional. Pero para ello, es indispensable captarlo íntegramente, para realizar lo que se ha hecho en la Rusia revolucionaria y sagrada, depurando de esta recopilación básica de motivos, lo más puro, lo que no ha sido desvirtuado

14 “Hacia el nacionalismo musical”, Atilio Svirichí, *La Sierra* 16-17: 19-34; 37-38; Lima, 1928. El autor (1905-2000), un destacado intelectual indigenista, colaboraba asiduamente con la revista *La Sierra*, que se constituyó en el vocero más autorizado de una visión indigenista considerada radical, pero –al mismo tiempo– en el medio escrito que más atención le dio a la música del periodo, a la que le otorgó un papel central en su discurso.

por bastardas influencias y retrogradismos, lo verdaderamente auténtico, para producir, como Rusia, nuestra música eminentemente nacional, música nuestra (1928: 25).

En este contexto hay que entender el llamado que hace en contra de todo intento de “europeización” que no suponga un acercamiento a modelos de música nacionalista, y manifiesta su oposición a la excesiva influencia de los conciertos de música europea, aludiendo en este sentido tanto a autores académicos como Stravinsky y Wagner como a la difusión –que ya era muy fuerte en el Perú– de la músicaailable estadounidense. Sivirichi, entonces, hace una polarización entre –por una parte– una música basada en un folclore puro y “auténtico”, y –por otra– la música que promueve un movimiento europeizante y que no incluye motivos nacionales ni está enmarcada en un proyecto de nación. La exaltación de lo andino, por lo tanto, aparece como una reacción radical a la hegemonía cultural de modelos musicales europeos que Sivirichi contextualiza en el marco de una dominación centralista enclaustrada en Lima, que discrimina lo andino y se internaliza como un “odio al serrano” (p. 26). De allí el sentimiento antilimeño que estudiosos como Tamayo Herrera han detectado en esta prédica indigenista, señalando que el “serranismo” de Sivirichi, y que en general está presente en toda la revista que publica este artículo, es resultado de una actitud de denuncia y de repudio “a todo lo que signifique importaciones europeizantes” (1988: 97).

El tercer elemento que aporta Sivirichi se relaciona con los motivos que él considera de una temática incaica y que, de alguna forma, nos sirven de guía para entender las decisiones y caminos que tomaron los compositores indigenistas en sus procesos creativos. Estos son los que él denomina los motivos guerreros, los pastoriles, los religiosos y los fúnebres. A ellos agrega el yaraví como el principal género de música mestiza que llega a ocupar un lugar preponderante en el universo de la música nacionalista. Es así como llegamos a entender la frecuencia con la que los compositores indigenistas convocaban, en sus obras, un estilo musical marcial reminiscente de las guerras de conquista en el incanato, a la manera de las danzas denominadas *kachampa* en el sur andino; según la tradición oral, el origen de estas danzas se remonta a la época incaica, con coreografías de batallas o escaramuzas que llevan consigo alusiones a la idea de la fuerza del hombre andino o del “indio guerrero”. Los motivos pastoriles, en cambio, están más relacionados con el “quejido del pastor indígena”, cuya nostalgia, lamento y denuncia social suelen asociarse a una música de carácter lento, que el oído occidental percibe como “triste” sin contextualizar ese afecto en las razones históricas y sociales que lo provocan. Sivirichi cita el harawi, la huanca y el huayno como derivados de esta idea motívica. Del harawi dice que es “la suprema exaltación del amor”, advirtiendo que “no es una lamentación impotente y conformista”, sino que sirve para “aminorar el dolor y restablecer el bienestar y la felicidad turbados”. Y, finalmente, señala que los motivos religiosos y fúnebres –como los himnos religiosos

y aquellos asociados con afectos de pérdida y luto— no consisten tanto en una queja, sino en sentimientos de resignación y homenaje.

Por otro lado, el director de la revista *La Sierra*, J. Guillermo Guevara, en sus comentarios críticos a las colaboraciones musicales de los indigenistas, celebraba los manuscritos de Roberto Ojeda como parte de “un cancionero a lo más puro de la música peruana”, pues incluía tanto huaynos como ayarachis y harawis (1928: 11). Llamaba la atención, además, sobre una asociación muy importante para entender la conceptualización de la música nacionalista en aquellos años, cuando señalaba, por ejemplo, al compositor Víctor Guzmán como “uno de los más altos valores del arte musical indígena” (1927: 47), añadiendo que interpretaba “música aborígen”. Se cierra, así, un círculo conceptual en el que lo incaico, lo andino, lo indígena y lo aborígen se convierten en parte del universo creado por los músicos y teóricos indigenistas, suspendiendo las diferencias entre lo clásico/europeo y lo popular/andino, acortando sus fronteras y haciéndolas parte de un mismo contexto expresivo. Guevara, asimismo, hizo hincapié en la diversidad de los motivos y del contexto histórico que manejaban los indigenistas, a los que también aludía Sivirichi en el sentido de que ellos no solo expresaban “el dolor, la tristeza del alma india”, sino que también presentaban “danzas guerreras” y “bailes incaicos”, cubriendo así todas las facetas afectivas y existenciales de lo que indigenistas llamaban “la raza”, aludiendo al mundo andino (1927: 48).

La crítica musical limeña y la “leyenda negra” del indigenismo

En 1991, el aclamado compositor de la generación de 1950 Edgar Valcárcel Arce dio una entrevista al diario *El Comercio* de Lima que se tituló “El indigenismo: una leyenda negra”.¹⁵ En ella declaró:

[...] los músicos [indigenistas], son los menos favorecidos por la displicente crítica capitalina. Para el oficialismo del presente siglo y sobre todo para los músicos europeos afincados en el Perú el creador marcado por el indigenismo es compositor con limitaciones técnicas que sobrevive en la historia parasitariamente en orquestaciones de terceros. Se lo ubica en una instancia menor a pesar de que en sus obras más representativas se advierte orden formal y aptitudes técnicas y de oficio que establecen un academicismo propio con grandes posibilidades de desarrollo.

Edgar Valcárcel se refería a críticos como Carlos Raygada (1898-1953), Rodolfo Holzmann (1920-1992) y Rodolfo Barbacci (1911-1972), entre otros. Ellos, establecidos en Lima y en influyentes medios e instituciones, escribieron sobre la historia de la música

¹⁵ *El Comercio*, lunes 4 de noviembre de 1991.

peruana desde un enfoque europeísta que consistía, básicamente, en comparar a los “genios” de la música clásica europea con los músicos indigenistas, haciendo parecer a estos últimos como versiones disminuidas de los grandes creadores del panteón del Viejo Continente. Lo hacían amparados en que los indigenistas escribieron principalmente para piano o piano y voz, y no practicaban la orquestación de tipo sinfónico, considerada por estos críticos como el requisito indispensable para ser aceptado dentro de lo que ellos pensaban que era el prototipo del compositor consumado.

Los críticos “oficiales” nunca intentaron contextualizar la trayectoria de los indigenistas dentro de su sociedad y su entorno, y no le dieron importancia al hecho de que la Orquesta Sinfónica Nacional recién fue fundada en 1938, casi al final del periodo indigenista; hasta ese entonces, a cualquier compositor le resultaba muy difícil congregarse a músicos independientes hasta llegar a los números requeridos para interpretar una partitura sinfónica. Pasaron por alto también que, a pesar de que en el Perú de ese momento no existía una orquesta estable para estos menesteres, tanto el huanuqueño Daniel Alomía Robles como los puneños Theodoro Valcárcel y Mariano Béjar Pacheco sí habían escrito sendas obras sinfónicas, algunas de las cuales llegaron a presentarse, con particular impacto, en importantes teatros de Lima. En sus escritos, Rodolfo Holzmann dejaba muy en claro esta visión descalificatoria de los músicos peruanos indigenistas:

No es posible pedir al público asistente a conciertos sinfónicos que le agrade un ensayo [indigenista], imperfecto desde el punto de vista técnico, formal o estético, después de haber escuchado una sinfonía de Haydn, Mozart, o Beethoven (Holzmann 1949: 63).

Holzmann fue más específico y citó a algunos compositores indigenistas criticando su falta de técnica y de una adecuada formación musical:

Faltándoles la educación musical indispensable como base de partida, músicos como Daniel Alomía Robles, Theodoro Valcárcel, Alfonso de Silva, etc. no lograron imponerse en la creación musical más allá de varios ensayos con los que probaron su disposición (Holzmann 1949: 63-64).

Siendo Holzmann uno de los músicos, críticos e historiadores más influyentes desde su llegada al Perú en 1938, sus puntos de vista fueron tomados como una verdad “oficial” y pocas veces cuestionados, con excepción de los propios miembros de la generación afectada. Su posición como miembro de la recientemente formada Orquesta Sinfónica Nacional y, luego de algunos años, profesor del renovado Conservatorio Nacional de Música –además de provenir de un país con un gran prestigio en las artes musicales como Alemania– le otorgó aún más autoridad a su juicio crítico.¹⁶ Pero quizás el elemento

16 He elaborado en otra publicación un análisis más desarrollado del rol de Rodolfo Holzmann en el establecimiento de esta “leyenda negra” (Romero 2003).

más dañino y de mayor durabilidad de la “leyenda negra” a la que se refería Edgar Valcárcel es el que se refiere a la supuesta falta de técnica del compositor indigenista, el que Holzmann se encargó de difundir convincentemente aprovechando su reputación como docente de prestigio y respetado autor de textos académicos:

He aquí el aspecto trágico del panorama musical del Perú que no señala ni un solo compositor ligado a la perfección, por lo menos de sus conocimientos técnicos, debido a la falta de medios adecuados de orientación artística y educación musical... (Holzmann, 1943: 26).

Otros críticos, como Carlos Raygada –un influyente autor que llegó a escribir en los más importantes periódicos y revistas de Lima, que publicó importantes estudios académicos sobre la música peruana en las décadas de 1940 y 1950–, reforzaron los prejuicios de Holzmann. Raygada les añadió juicios de valor subjetivos, en los que calificaba la práctica de recopilación de campo de los indigenistas –las referidas “captaciones”– como un “vicio”; y su elaboración artística, como una “adulteración irresponsable” que devenía en la composición de “triviales cancioncillas” (1936: 916). Raygada llegó a hacer una distinción entre lo que él llamaba “folclore-creación” y “folclore-imitación”, considerando en esta última categoría composiciones que –en su opinión– eran simples “recopilaciones” arregladas para piano y escritas en partituras, de aquellas en que predominaba una elaboración más allá de los motivos andinos, dentro de un estilo que él entendía como más europeo, al que él adscribía la cualidad de “científico”:

Surgen numerosos folkloristas, simples recopiladores de afición –rara vez músicos científicos– que por este simple hecho de curiosidad más bien arqueológica que musical, se hacen llamar compositores (Raygada 1936: 189).

La posición europeísta de Raygada quedó claramente expresada en sus escritos, en los cuales se reconocía él mismo, hablando en primera persona, como parte de esa herencia cultural a la que adjudicaba la condición de “civilizada” –en contraposición a la “barbarie” de los indigenistas–, y que era representada por aquellos “genios” de la música que habían sentado las bases de una verdadera condición artística:

La reviviscencia de motivos bárbaros, para que condiga con nuestra latitud estética –si no hemos de renunciar a las enseñanzas de varios siglos de cultura europea, representadas en las creaciones de los genios del arte– debe tener los atributos de suscitación actual, es legítimo sublimarla siguiendo las normas de nuestra música de civilizados (Raygada 1945: 916).

Finalmente mencionamos a Rodolfo Barbacci, músico de origen italiano formado en Argentina. Una vez afincado en el Perú, en las décadas de 1930 y 1940 se convirtió en un crítico muy influyente, que expresaba sus opiniones en la *Revista Musical Peruana* –fundada por él en 1939– y otras publicaciones académicas. Barbacci promovió la idea

de que la música peruana nacionalista basada en motivos andinos, a la que llamaba “folklorista”, no tenía las condiciones estructurales para llegar al nivel de la música clásica europea: “El folklorismo, en música, es género subordinado, él como tal, no puede llegar al arte superior, sin dejar de ser folklorismo puro” (Barbacci 1939: 89).

Continuando en la misma línea, Barbacci llegó a afirmar que en el Perú no existían compositores, por lo menos no parecidos a los grandes maestros europeos:

Lima tiene una Orquesta Sinfónica Nacional, pero no tiene ningún compositor digno de ese nombre. Aclaro mi crítica. Considero compositores dignos de este nombre a R. Strauss, O. Respighi, I. Strawinski, P. Hindemith, A. Honneger, A. Schoenberg [sic], G.F. Malipiero, M. Castelnuovo-Tedesco, etc. ...¿Hay algún músico peruano que se considere para algunos de éstos? (Barbacci 1944).

La línea era la misma de Holzmann: la comparación de los músicos locales con los grandes maestros del panteón europeo. Aunque no los mencionaba directamente, Barbacci estaba aludiendo principalmente a los compositores indigenistas, ya que se refería a su supuesta falta de estudios musicales institucionalizados en un conservatorio o escuela afín. El Conservatorio Nacional de Música de Lima fue refundado como institución de altos estudios musicales recién en 1946, por lo cual los compositores de principios de siglo se formaban con profesores particulares.

En Lima, ¿con quién han podido estudiar composición sus músicos? Lima no tiene compositores... ningún músico peruano ha presentado sus trabajos orquestales instrumentados personalmente; algunos no solamente han necesitado de la mera instrumentación sino también de la corrección de la armonía y estructuración (Barbacci 1939).

Finalmente, la fuerte oposición de los críticos limeños al indigenismo musical fue heredera, por un lado, de la postura negativa de buena parte de los musicólogos europeos frente al nacionalismo musical en general. En Europa misma, el nacionalismo musical fue criticado por basarse en motivos ajenos a una creatividad “pura” y totalmente “original”, y por estar sujeto más bien a motivos relacionados con un proyecto de identidad territorial o cultural, que la crítica consideraba extramusicales (Béhague 2006). Pero, por otro lado, en el Perú existió, adicionalmente, un componente discriminatorio y político, por el cual lo indígena y lo andino eran vistos como un producto inferior y muy lejano de los modelos europeos ideales, representados principalmente por músicos alemanes, austriacos y franceses. Para los críticos limeños, la imagen de los compositores provincianos –que profesaban una práctica indigenista, tenían una constitución indígena o mestiza, componían en quechua sobre una escala musical que simbolizaba el paisaje andino, y que se basaban en géneros autóctonos y de origen precolombino como la *qashwa* y el *harawi*– debe de haberles parecido lo más lejano a la de los músicos caucásicos europeos de los siglos XVIII y XIX. Así, de alguna manera podemos entender cómo,

desde su particular modo de ver el mundo, consideraron a unos “genios” y “científicos”, y a otros “bárbaros” y “aficionados”. En este plano, se reflejó claramente la división entre Lima y provincias, y entre criollos y andinos, y se estableció esa “leyenda negra” que hasta ahora pervive en el sentido común de muchos peruanos. Allí se instauraron las falsas premisas de que los indigenistas no dominaban la técnica musical, que no contaban con los estudios suficientes y que no sabían escribir para orquesta sinfónica, ninguna de las cuales resultó ser cierta.

El tono denigratorio en los escritos de estos críticos fue fundamental para dejar en el pensamiento dominante la figura del indigenista como un compositor fracasado, indigente, incapaz de imitar a los “grandes maestros [europeos]”; es decir, una visión fatalista. En contraposición, la actitud de los defensores del indigenismo fue de celebración y oposición a la crítica dominante: resaltaron los valores intrínsecos de una práctica musical que trascendía lo sonoro para entrar en lo político y comunitario, y proyectaron una imagen de construcción nacional –al menos en un plano sónico e imaginario– sin dejar de reconocer que justamente la diferenciación respecto a los modelos y estereotipos europeos era fundamental para encontrar una identidad propia contemporánea. Las acusaciones de “européismo” por parte de los indigenistas cuando un compositor se alejaba mucho de la pentatonía y de lo andino son ejemplos de ello. No se trataba de parecerse a Mozart, como ingenuamente lo creía Holzmann, sino de alejarse de él lo más posible. Pero lo que les era difícil de entender a los críticos oficiales era que los indigenistas lo hacían conservando las estructuras básicas de Europa: el piano, la partitura y el concierto. Los indigenistas no querían volver al incanato, sino construir una nueva identidad nacional desde una conjunción entre lo europeo y lo autóctono, y volcaron todo su esfuerzo en este objetivo, consistente en introducir lo andino en lo europeo y no al revés. Esta paradoja la expresó con claridad Edgar Valcárcel:

Si los compositores llamados indígenas o cholos académicos no fueron grandes sinfonistas y orquestadores ello no es razón suficiente para disminuirlos. Por el contrario, el análisis de sus obras, no bajo normas y criterios europeos, sino bajo los principios vitales de nuestras propias fuentes es recompensante [sic] labor que conduce al replanteamiento y revisión de la historia musical peruana en el siglo XX y su consecuente proyección a futuro (Valcárcel 1991).

La imputación de la crítica oficial de que los compositores nacionalistas “no tenían técnica” porque no habían estudiado en escuelas de música o conservatorios se complementó con el hecho de que muchos compositores no indigenistas orquestaron varias de las obras más populares y conocidas de los compositores indigenistas y las difundieron con mayor éxito del que disfrutaron sus versiones originales. Esta práctica no era inusual en la música europea, pero en el Perú de esa época dichas orquestaciones vinieron acompañadas del discurso acerca de que los indigenistas “no sabían componer para orquesta sinfónica”, como si ese hubiera sido su objetivo primordial. De esa

manera, las obras más populares de Daniel Alomía Robles y de Teodoro Valcárcel fueron conocidas por la élite intelectual de Lima a través de las orquestaciones de músicos limeños o europeos residentes en Lima. El principal de ellos fue Rodolfo Holzmann, quien orquestó varias obras de Teodoro Valcárcel: la *Primera suite sinfónica* y la *Segunda suite sinfónica* –en colaboración con el músico austríaco Albin Berger–, ambas estrenadas en 1939 y 1940 respectivamente por la Orquesta Sinfónica Nacional, fundada en ese mismo año; *En las ruinas del templo del Sol*, y el primer y tercer movimiento del *Concierto para violín y orquesta*.¹⁷

Enrique Pinilla, en su *Informe de la música en el Perú*, afirma que las obras de Teodoro Valcárcel fueron “reinstrumentadas” por Holzmann, sugiriendo que el autor había escrito las partituras originales de su orquestación. Pinilla se hace la obvia pregunta de por qué Holzmann sintió la necesidad de reorquestarlas:

En casa de Alicia de Valcárcel, viuda del compositor, hemos visto partituras orquestales manuscritas por el maestro puneño y pensamos que sería muy interesante poder escuchar las versiones originales, para poder compararlas con las efectuadas por Holzmann y Berger (Pinilla 1981: 542).

El propio Holzmann –quien, al morir Valcárcel en 1942, elaboró el catálogo de sus obras– reconoce que él reorquestó el primer y tercer movimientos del *Concierto para violín y orquesta*, mientras que el autor fue quien orquestó el segundo y cuarto movimientos. Este dato, por sí mismo, demostraría que el propio Holzmann consideró que dichos movimientos estaban orquestados en un nivel técnico que ni él mismo se atrevió a “reinstrumentar” –para usar el mismo término que Enrique Pinilla–, contradiciendo su discurso de que las partituras de los indigenistas eran “defectuosas”.

Holzmann había orquestado algunas obras de Daniel Alomía Robles, como *Ave María* –para canto y orquesta–, *Melodía agrícola*, la *kashua La huanuqueña*, el *Himno al Sol*, la *Danza huanca*, la *Nevada arequipeña* y el poema sinfónico *El indio*, la mayor parte de las cuales fueron dadas a conocer, con su orquestación, por la Orquesta Sinfónica Nacional. Sin embargo, el propio Holzmann documenta –en su *Catálogo de las obras de Daniel Alomía Robles*– un total de 22 piezas para canto y orquesta, y otras 22 para orquesta sinfónica, que habrían sido escritas por Alomía Robles. Esto es muy sugerente, pues nos dice –con evidencias expuestas– que tanto Valcárcel como Alomía Robles sí dejaron una importante y significativa obra orquestal, y que la decisión de Holzmann de reorquestarlas probablemente estuvo influenciada por su visión eurocéntrica de la música y considerando el estilo de orquestación dominante en la Europa en ese periodo. Por otro lado, Holzmann, junto con un nutrido grupo de instrumentistas europeos

17 De acuerdo con lo citado por el propio Holzmann en su *Catálogo de las obras de Teodoro Valcárcel* (Holzmann 1942).

que vinieron para conformar la recientemente formada Orquesta Sinfónica Nacional –dirigida por el austriaco Theo Buchwald (1902-1960)–, se encontraba en una posición de dominio del repertorio y de la programación, lo que –probablemente– explicaría por qué los autores originales no exigieron que se interpretaran sus partituras originales. La mayoría de las reorquestaciones fueron realizadas entre los años 1938 –año de la fundación de la OSN– y 1941, de modo que la curiosidad de Enrique Pinilla, entonces, se justifica, ya que en ningún documento o publicación de la época hay evidencias de que se analizaran o compararan las partituras originales con las que reescribió Holzmann.

En su absoluto rechazo por el nacionalismo como corriente y por el indigenismo como paradigma de lo nacional, los críticos limeños no pudieron ver que muchos músicos del panteón europeo –como Chopin, Mussorgsky y Satie– tampoco compusieron para orquesta, sino que optaron por el piano como su principal medio de expresión, y que eso no los hizo menos músicos que otros. Por otro lado, el no haber leído los textos básicos de autores del indigenismo –Luis E. Valcárcel, J. Uriel García, Atilio Sivirichi, Mariano Béjar Pacheco, entre otros– no les permitió comprender el antieuropeísmo que caracterizaba al movimiento. El sentimiento “serranista” se construía justamente sobre la base de evitar caer en estilos musicales de marcada herencia europea. Por ello Sivirichi, el principal portavoz del discurso musical indigenista, acusaba –a manera de advertencia– a algunos compositores de caer en “europeísmos”, clara señal de que la búsqueda de una autenticidad indigenista implicaba alejarse lo más posible –aunque no por completo– de formas y estilos provenientes de naciones europeas musicalmente hegemónicas, para ser creativos sobre la base de nuevos modelos alternativos. El rechazo, entonces, era hacia una opción cultural andina, geográficamente asociada con la sierra peruana, y a todo lo que podría representar esa herencia social y cultural, y por ello no es casualidad que los críticos oficiales se identificaran mucho más con una cultura criolla y costeña asociada territorialmente a la Lima de aquella época.

Música, academia y centros musicales en el Cusco

Los músicos indigenistas cusqueños empezaron a componer desde fines del siglo XIX, pero encontraron la cúspide de su productividad durante los primeros 30 años del siglo XX. En estos años, encontraron un contexto favorable a las tendencias indigenistas, que provenían –en gran medida– de la actividad intelectual que emergía de las aulas de la Universidad Nacional San Antonio Abad, que, como nos dice Tamayo Herrera, vivía un ambiente de “euforia indigenista” generado especialmente por las tesis y obras consecuentes de sus estudiantes y jóvenes profesores (Tamayo Herrera 1980: 174).¹⁸ Es

18 El autor especifica que, entre los años 1909 y 1920, la universidad experimentó el auge del indigenismo.

este contexto universitario, que repercute sobre toda la *intelligentsia* cusqueña, el que constituye un fértil formato académico para el estudio de los temas alrededor del indio contemporáneo en sus diferentes facetas, aunque con especial referencia a la época del incanato. Además de la estimulante presencia de este centro académico, la mayoría de los compositores cusqueños estuvieron vinculados a tres núcleos de actividad creativa indigenista que impactaron positivamente en sus obras, constituidos principalmente en torno a la Misión Peruana del Arte Incaico, al Centro Qosqo de Arte Nativo y a las representaciones del teatro o drama incaico, que tuvieron una gran repercusión en los círculos intelectuales y artísticos regionales. La Misión Peruana del Arte Incaico, dirigida por el influyente autor indigenista Luis E. Valcárcel, congregó a varios compositores del grupo del Cusco –como Roberto Ojeda (1895-1983), Juan de Dios Aguirre (1879-1963), Baltazar Zegarra (1897-1968) y Víctor Guzmán (1890-1950)– en sus diferentes facetas como creadores, directores o instrumentistas en sus giras a las ciudades de Buenos Aires, La Paz y Montevideo en el año 1923. Estas giras fueron especialmente significativas, pues para los indigenistas era de fundamental importancia difundir sus ideales nacionalistas. Zoila Mendoza nos ha explicado en detalle que las giras tuvieron gran impacto, porque quedaron grabadas en la memoria regional como un reconocimiento internacional a las tradiciones cusqueñas, a la diversidad de sus estilos. Asimismo, tuvieron un efecto multiplicador, pues promovieron que otras organizaciones similares –como en el Conjunto Acomayo, dirigido por Policarpo Caballero (1896-1963) y del que formaba parte Juan Domingo Rado (1895-1973)– procuraran llevar el discurso musical indigenista más allá del ámbito regional (Mendoza 2006: 34).

El otro núcleo de actividad musical indigenista, el Centro Qosqo de Arte Nativo, tuvo como miembros de su junta directiva fundadora a Roberto Ojeda, a Juan de Dios Aguirre y a Baltazar Zegarra. Asimismo, como miembros figuraban connotados indigenistas cusqueños como Martín Chambi, entre muchos otros. En palabras de Zoila Mendoza, el Centro Qosqo de Arte Nativo:

Era una institución cultural que reunió tanto a artistas como a intelectuales que, por su especial apego a la música, la danza, o el teatro, consideraban que el impulso de estas prácticas era crucial para el desarrollo de un sentimiento y una identidad cusqueñista (Mendoza 2006: 63).

La intensa actividad de la institución, formada originalmente con el nombre de Centro Musical Cusco (hasta 1933), facilitó la presentación de numerosas actividades musicales y de otras artes relacionadas. De este modo, se conformó un centro institucional fundamental para congregar a los músicos indigenistas cusqueños.

Por otro lado, el auge que el llamado “teatro incaico” cobró en el Cusco permitió una intensa colaboración entre músicos, bailarines, actores y directores. Estos artistas participaron en las frecuentes escenificaciones de obras de temática incaica, inicialmente

basadas en el famoso drama *Ollantay*, cuya versión original del siglo XVII se le atribuía al sacerdote Antonio Valdez, pero que luego fue representado en numerosas variantes y nuevos argumentos, sin dejar de estar ambientada en la época incaica. Entre los que se encargaron de la parte musical de estas representaciones teatrales estaban, entre otros, Manuel Monet, Pío W. Olivera y Calixto Pacheco.¹⁹

El surgimiento del indigenismo musical cusqueño no se podría entender, sin embargo, sin los estudios –ya mencionados– sobre el simbolismo de la pentatonía incaica, extensiva a la cultura andina contemporánea, que hizo el compositor y violinista Leandro Alviña (1880-1919). El musicólogo cusqueño Abel Rozas Aragón considera a Alviña como integrante de la llamada “generación *La Sierra*”, conformada alrededor de dicha revista en su primera etapa, en el año 1909.²⁰ Alviña había participado en la huelga de estudiantes universitarios en el Cusco en 1909, que ocasionó la clausura temporal del recinto universitario y la reforma universitaria; por otra parte, fue violinista en varios proyectos artísticos, como la Compañía de Dramas Incaicos, que debido a sus numerosas giras, tuvo una repercusión importante en todo el país. En su tesis doctoral de 1919, Alviña escribe una frase en que manifiesta su coincidencia con los principios indigenistas:

Nuestra música, despreciada hasta hace poco, no siendo conocida por nosotros mismos, será el arte que en el futuro nos enorgullezca por su originalidad, así como hoy nos deleita por su dulzura (Municipalidad del Cusco et al. 1985: 69).

Su tesis no fue, sin embargo, la primera manifestación del interés por investigar el tema musical –ya que, como se dijo anteriormente, en 1898, el pianista y también compositor cusqueño José Castro escribió un ensayo sobre la incidencia del uso de la escala pentatónica en las melodías indígenas de la región–, pero sí fue el primer intento por hacerlo desde el ámbito académico. Las dos tesis universitarias de Alviña –la de su bachillerato, en 1909, y la de su doctorado, en 1919– se inscriben, entonces, en el contexto del papel central que jugó la Universidad San Antonio Abad del Cusco en el desarrollo de los primeros estudios indigenistas en el Perú y en la conformación del indigenismo como un sólido movimiento artístico e intelectual. A lo largo de aquellos años, la *Revista Universitaria* (1912) publicó numerosos estudios e investigaciones académicas sobre la realidad indígena de la región desde diversas ópticas: la sociología, la psicología, la propiedad, la economía, la comunidad indígena, la educación y la

19 Ver el detallado estudio de César Itier (2000) sobre la aceptación que recibió el llamado “teatro incaico” en todos los sectores sociales del Cusco.

20 Ver el artículo de Abel Rozas Aragón “Leandro Alviña Miranda, centenario de su muerte”, en [http://formaculturayartecusco.blogspot.com/2019/08/leandro-alvina-miranda-centenario-de-su.html#:~:text=En%20el%20campo%20eminente%20musical,siendo%20su%20presidente%20\(i%20quiz%-C3%A1s](http://formaculturayartecusco.blogspot.com/2019/08/leandro-alvina-miranda-centenario-de-su.html#:~:text=En%20el%20campo%20eminente%20musical,siendo%20su%20presidente%20(i%20quiz%-C3%A1s) (acceso el 10/8/2021).

legislación agraria, entre otros aspectos; esta publicación jugó un papel fundamental en el crecimiento del indigenismo cusqueño.²¹ En cuanto al trabajo de Alviña como compositor, solo conocemos tres obras que se publicaron en la *Antología de la música cusqueña, siglos XIX y XX*, aunque dos de estas no tienen ninguna filiación sonora con el indigenismo musical. Solo una, el *Canto de las ñustas*, es una canción en quechua con una melodía pentatónica que constituía una suerte de himno, en el sentido de estar escrito con un carácter procesional de homenaje y de exaltación de lo incaico, pero sin corresponder a un género andino tradicional específico.

El compromiso de los compositores cusqueños con la pentatonía, el uso del quechua y la forma canción fue muy sólido; también fue intensa la frecuente utilización de géneros como el huayno y el yaraví, y de piezas de tipo himno o procesional, a manera de exaltación del pasado incaico. Compusieron por excelencia para el piano tanto solista como en su función de acompañamiento, para una voz solista o ensambles corales. Uno de los compositores más prolíficos fue Juan de Dios Aguirre Choquecunza (1879-1963), quien residió en el Cusco durante la mayor parte de su vida; desde que regresó de Arequipa, en donde estudió teoría musical con el músico indigenista Benigno Ballón Farfán, se dedicó principalmente a la educación musical en varios colegios de la región. Su obra *Coscco taqui* (1927) ‘Canto del Cusco’, subtitulada “música incaica, para piano”, es una pieza pentatónica de carácter lento y solemne, aunque celebratoria, en la que el piano acompaña una melodía diseñada para un ensamble coral.²² Está escrita en una tonalidad menor en la que predomina el uso de una sensible tonal, añadiendo una nota adicional –aunque de paso– a la pentatonía que sirve de base a la melodía. *Huacchac taquin* (1927) ‘Canto del pobre’, es, en cambio, un yaraví en quechua predominantemente pentatónico.²³

Otro importante compositor fue Roberto Ojeda (1895-1983), quien estudió Derecho en la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, además de guitarra y teoría musical. Sus piezas –de la década de 1920– eran fundamentalmente pentatónicas y llevaban letra en quechua, como en *Aella huasi* ‘Danza de las escogidas’ y *Ttica kjashua* ‘Danza de las flores’, que fueron publicadas en la revista *La Sierra* en 1928.²⁴

21 Para una visión más completa del indigenismo cusqueño, véase Tamayo Herrera (1980), De la Cadena (2004) y Mendoza (2006).

22 Para efectos de este artículo, citaremos solo las obras que fueron compuestas durante el periodo 1900-1930, haciendo la salvedad de que la mayoría de los compositores cusqueños –así como los puneños y arequipeños– mantuvieron su productividad más allá de estos años.

23 La primera fue publicada en la revista *La Sierra* (1927, 5: 53); y la segunda, al año siguiente en la misma revista (1927, 2: 50).

24 Publicadas en la revista *La Sierra* 19, 1928: 42-43, y *La Sierra* 15, 1928: 10, respectivamente. Para mayor información sobre la obra de Roberto Ojeda y los compositores cusqueños de este periodo, ver Ojeda Vizcarra (1983).

LA SIERRA :3

COSSCO TAQUI

(Música incaica, para piano) Por Juan de Dios Aguirre.

Andte

arpa.

Coro

pp

cresc.

REVISTA NACIONAL DE CULTURA: Doctrina - Arte - Polémica

The image shows a page from the magazine 'La Sierra' featuring a musical score for 'Cusco Taqui' by Juan de Dios Aguirre. The score is for piano and arpa (harp). It includes a tempo marking 'Andte' and a dynamic marking 'pp'. The score is arranged in five systems, each with a vocal line (labeled 'Coro') and a piano line. The bottom of the page features a decorative banner with the magazine's title 'LA SIERRA' and the subtitle 'REVISTA NACIONAL DE CULTURA: Doctrina - Arte - Polémica'. The banner also includes illustrations of a person with a dog and a llama.

Coscco taqui, obra para piano de Juan de Dios Aguirre publicada en la revista *La Sierra* (Lima, 1927)

Baltazar Zegarra (1897-1968) se integró al movimiento una vez que regresó de Lima, en donde cursó estudios escolares. En el Cusco, se dedicó a la educación musical en varios colegios y participó activamente de la escena musical de la región, viajando como integrante del Conjunto de Arte Nativo a los célebres Festivales de Amancaes en Lima. En *Caballito de totora*, publicado en *La Sierra*, nos presenta un yaraví pentatónico al que se agregan los usuales cromatismos de la escala característicos del género.²⁵

El caso de Francisco Gonzales Gamarra (1890-1972), quien sobresalió en la historia del arte peruano como pintor y como compositor, es especial. Deja el Cusco muy joven: en 1909, se traslada a Lima para estudiar en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, mientras trabaja como dibujante y caricaturista en la revista *Variedades*. Se pierde de vivir en el Perú la prolífica década de 1920, pues viaja a Estados Unidos

25 Publicada en *La Sierra*, 1927, 11-12: 61.

en 1915, en donde reside hasta 1932, cuando decide regresar al país.²⁶ La mayoría de las reseñas bibliográficas sobre Gonzales Gamarra resaltan su obra pictórica, pero sus composiciones musicales figuran en todas las antologías de música cusqueña y peruana y lo consignan como parte de los compositores cusqueños más importantes del periodo indigenista.²⁷ Sus primeras composiciones para piano están muy influenciadas por un lenguaje romántico y son muy reminiscentes del estilo pianístico de Frédéric Chopin, especialmente en sus obras de juventud constituidas por valsos, mazurcas y nocturnos, todas para piano solo. No hay, en estas obras tempranas, ningún motivo musical que pudiera sugerir una futura inclinación indigenista o nacionalista, que sí incluiría en su producción posterior. En *Qosqo napaykuykin 'Cusco, te saludamos'*, para piano y coro y solista en quechua, exhibe una estructura muy frecuente en sus obras y presente también en las de otros compositores cusqueños: la drástica alternancia, en una pieza relativamente breve, de segmentos musicales de diferente tempo y carácter. Empieza con un coro a cuatro voces cantado en octavas, y al unísono una melodía lenta a manera de un himno, que luego deja lugar a una solista; el tempo se acelera y la música se vuelve festiva. Seguidamente, se repite la primera parte coral y aparece una sección conclusiva denominada *Qhaswa (allegretto vivo)*, en la cual el piano adquiere protagonismo y el coro canta “imitando el alarido de los indios”, tal como lo indica la misma partitura, en frases recitadas a manera de canto hablado: “*Aylli, Qosqollay! Kusirikusun khochurikusun chayamuskanchismanta aylli*”.²⁸ En *Sajsa-uma pukara*, para piano, Gonzales Gamarra presenta una pieza que también se caracteriza por la alternancia de partes diferenciadas en su carácter, como en la anterior. Luego de un segmento lento, nos introduce a una parte en que utiliza una armonía en intervalos de cuartas en la mano izquierda apoyando una melodía pentatónica en la mano derecha.²⁹ La siguiente parte está compuesta para instrumentos andinos tradicionales como las *kepas*, *wankars*, *tinyas* y *pincuillos*. Luego ingresa un coro que canta un *aylli*, que es un grito triunfal en quechua: “*Aylli, aylli kausachun*”. La pieza finaliza con un *allegro salvaje casi presto* en la cual vuelven

26 Ver *Música cusqueña: antología siglos XIX-XX* (Municipalidad del Cusco 1985). Los datos biográficos de los compositores cusqueños citados en este trabajo han sido obtenidos de esta publicación, salvo que se especifique otra fuente.

27 En 1959, el diario *El Sol* del Cusco –junto con otras instituciones– organizó un homenaje a cuatro compositores cusqueños, a quienes denominan “Los cuatro grandes de la música cusqueña”. Uno de ellos fue Francisco Gonzales Gamarra, lo que demuestra que, a pesar de los años que vivió fuera del Perú y de su dedicación a la pintura, su obra musical siguió siendo de gran importancia para la memoria regional del Cusco (Ojeda Vizcarra 1983: 62).

28 Para esta y otras referencias sobre la música de los compositores del Cusco usaré como fuente las partituras incluidas en *Música cusqueña: antología siglos XIX-XX* (Municipalidad del Cusco 1985).

29 En la armonía occidental se tiende a evitar los intervalos de cuartas y quintas paralelas. Es más: la teoría musical los prohíbe por su sonido “vacío”. No es inusual que los compositores indigenistas usaran intervalos paralelos de cuartas y quintas en sus composiciones, que es un tipo de intervalo usado con frecuencia en la música rural andina.

los acordes tipo *cluster* con intervalos de segundas menores y mayores, que ya habían aparecido en la tercera sección.³⁰

Paisajes Musicales.
Serie de Aires incaicos
para piano

PAISAJE N.º1
Noche de luna en el Cuzco

F. GONZÁLEZ GAMARRA.

El movimiento tranquilo y sossegado,
con languidez y abandono;
expresando honda melancolía.

pianisimo *Mozz. diretto.*
bien sostenido.

pianissimo

piano *- no.* *pianissimo*

m. y. *eco de 'quena'*
- y - con - de - lisa - do - za.

piano. *per - dón . do.*

Partitura de *Paisajes musicales. Serie de aires incaicos para piano*, de Francisco González Gamarra.

Entre los compositores de la escena cusqueña encontramos también a Víctor Guzmán (1890-1950), quien, como ya se dijo, fue miembro de la Misión Peruana del Arte Incaico como asistente de dirección de Roberto Ojeda; pero, además, Guzmán publicó dos manuscritos en *La Sierra*.³¹ En los años subsiguientes, Guzmán viajó a Europa, en

30 Las dos obras comentadas fueron publicadas en un solo volumen en el año 1935, con el título de *Cinco ensayos musicales Kosko*, por lo que estamos asumiendo que estas cinco piezas musicales deben haber sido compuestas en los años que precedieron a esta publicación. Para mayor información acerca de Francisco Gonzales Gamarra, ver la página web dedicada a su vida y obra en http://fgonzalezgamarra.org/index_sp.html (consultada el 24 de junio del 2022).

31 Estas fueron *Huanakauri*-huayno para piano (1929, *La Sierra*, 30: 28-29) y *Ama cconccahuaycho* (*No me*

donde residió por un tiempo en Bruselas y París, para luego retornar al Cusco, donde trabajó, además de como pianista, en una serie de oficios: fue sastre, cocinero, y profesor de inglés y francés. Finalmente, migró a La Paz y Buenos Aires, ciudad en la que falleció. En Buenos Aires publicó el libro *Cancionero incaico*, con transcripciones de canciones andinas (Guzmán 1929). Tanto en sus obras *Ama qonqawaychu 'No me olvides'* como en *Huanakauri* se basó en el género del huayno, presentándonos una melodía pentatónica, adornada con notas de paso cromáticas, pero sin llegar a modificar los intervalos fundamentales de la escala pentatónica.

Música y vanguardismo en Puno

A diferencia de los compositores cusqueños, en Puno no existía, a inicios del siglo XX, una universidad que centralizara e institucionalizara la actividad intelectual y el renovado interés por estudiar la realidad indígena. Quizás por ello la homologación entre el indígena contemporáneo y el incaico no se produjo en Puno con la misma intensidad que en el Cusco, aunque la influencia del pensamiento de Luis E. Valcárcel y del movimiento indigenista llegó igualmente con fuerza, pero desde afuera. Los intelectuales puneños –quienes llegaron a formar un grupo regional muy cohesionado– destacaron más bien en el movimiento vanguardista en el arte, especialmente en la literatura. En este marco, fueron fundamentales las corrientes de comunicación que hacían de Puno un lugar de tránsito entre Arequipa y Cusco, y entre Lima y Buenos Aires. Esta circunstancia facilitó el surgimiento de un inusitado interés por las obras de vanguardia provenientes de aquellos grandes centros urbanos. Esto fue posible gracias a que el ferrocarril entre Puno y Arequipa –que funcionaba desde 1874– establecía un puente con el puerto de Mollendo, donde llegaban con relativa rapidez –por vía marítima– las más importantes publicaciones sobre temas modernistas y del *avant-garde* europeo, que encontraron en los intelectuales puneños un campo muy fértil para su desarrollo creativo.

El ferrocarril fue también un medio de transporte y comunicación que vinculaba a la ciudad de Puno con Buenos Aires, pues era posible llegar de un punto a otro, y viceversa, previo trasbordo en La Paz, la que estaba unida con la ciudad de Puno por medio los buques *Yaraví* y *Yapura* desde 1871 y 1873, respectivamente (Vilca Apaza et al. 2018). Desde La Paz se llegaba por tren al paso de frontera conformado por las ciudades vecinas de Villazón en Bolivia y La Quiaca en Argentina; luego, la ruta ferroviaria continuaba a través del territorio argentino, pasando por Tucumán y Rosario, hasta Buenos Aires.³²

olvides)-huayno para piano (1930, *La Sierra* 32-33: 36).

32 Para estos y otros datos sobre la llamada “ruta cultural” entre Cusco y Buenos Aires, ver Kuon Arce et al. (2009).

La importancia de este intercambio con las grandes capitales del mundo – especialmente gracias al sistema de servicio postal, eficiente para la época– determinó que la intelectualidad puneña estuviera, como nos lo recuerda José Tamayo Herrera, “al día” en cuanto a las más recientes corrientes artísticas y literarias de la época. Este autor destaca el impresionante flujo de intercambio y canje, tratándose de una capital de departamento bastante alejada de la capital del Perú. Puno producía uno de los más importantes medios impresos del indigenismo, el *Boletín Titikaka* (1926-1930), y sus intelectuales podían acceder a numerosas publicaciones de América Latina y Europa: *Le Monde*, de París; *Áurea*, de Buenos Aires; *Amauta*, de Lima; *Circunvalación*, de México; *Pluma*, de Montevideo; *Panorama*, de Santiago de Chile, entre muchas otras. Igualmente, Tamayo Herrera resalta que entre los colaboradores del *Boletín Titikaka* se encontraban muchos intelectuales no puneños como Jorge Luis Borges, Magda Portal, César Miró, Esteban Pavletich, Luis E. Valcárcel y el propio José Carlos Mariátegui (Tamayo Herrera 1980). Es indudable, entonces, que la intelectualidad puneña leía, escuchaba y observaba lo que llegaba de los grandes centros culturales de Europa y Lima. De hecho, en Puno recalaban muchos artistas, intelectuales y compañías teatrales que viajaban desde Cusco –unido a Puno por el ferrocarril desde 1908– en su camino a La Paz y Buenos Aires, lo que constituyó un elemento más para explicar la intensa actividad intelectual puneña y el impacto que tuvo allí el modernismo.³³

Sin embargo, el impulso por cohesionarse en un grupo regional había surgido antes de la publicación *Boletín Titikaka*. En 1926 se había formado el colectivo Bohemia Andina, que, si bien producía escritos literarios, se constituyó en el primer centro de pensamiento vanguardista de Puno con fuerte contenido indigenista. En este colectivo participaron jóvenes intelectuales puneños como Arturo Peralta –más conocido como Gamaliel Churata–, Alejandro Peralta, Emilio Romero, Emilio Armaza, Víctor Villar y Ezequiel Urviola, entre otros. Como era costumbre, la asociación fundó una revista para difundir su pensamiento: *La Tea* (1917-1919), que se concentró principalmente en la literatura y la poesía, con una fuerte inclinación modernista. Más tarde, en 1926, se funda el grupo Orkopata, el cual publica el ya comentado *Boletín Titikaka*, que congrega a los intelectuales que permanecieron en Puno hasta aquellos años. Pese a que era una revista fundamentalmente literaria –al igual que *La Tea*–, también recogió escritos políticos a la luz de la influencia de otras publicaciones de fuerte contenido indigenista, político e intelectual que ya se difundían ampliamente en Puno, como *La Sierra* y *Amauta*.³⁴ La falta de una universidad en Puno determinó que muchos

33 En 1917, *La Voz del Obrero* da cuenta de la representación del drama *Ollanta* en Puno por la Compañía Dramática Incaica del Cusco. Y *El Eco de Puno*, en su edición del 24 de abril de 1920, informa de un concierto –en el Teatro Municipal de Puno– del músico cusqueño Víctor Guzmán junto con F. Molina Prieto; en el programa se incluyen obras de Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Chopin y Liszt.

34 Para una descripción más detallada de las revistas *La Tea* y *Boletín Titikaka*, y las asociaciones que las

intelectuales y escritores tuvieran que emigrar a Arequipa –a la Universidad de San Agustín– o a Lima –a la Universidad de San Marcos– con el fin de obtener un grado académico, aunque esto no disminuyó la intensidad de la producción indigenista en Puno, ya que los que se fueron siempre mantuvieron un fuerte vínculo político y sentimental con su ciudad de origen.

Un aspecto que refleja los intentos por crear colectivos que apoyaran decididamente a las artes y a la música en Puno es la inclinación de varios compositores puneños a las letras y al periodismo. El destacado compositor Rosendo Huirse (1880-1971), por ejemplo, llegó a adquirir y dirigir el conocido periódico *El Eco de Puno*. El también compositor Alberto Rivarola (1892-1959), que escribía con el seudónimo de Este Bandido, fue un prolífico periodista en ese diario, así como en los periódicos *El Siglo* y *Los Andes*. Víctor Echave (1892-1963), por su lado, también se dedicó al periodismo y cultivó el género del cuento, y publicó algunos en varios medios. Mariano Béjar Pacheco (1893-1969) fue, quizás, quien mantuvo una actividad periodística más larga. Escribía en *El Pueblo*, *La Esfera* y *Humanidad*, de Arequipa, y en *El Comercio*, de Lima, cuando se estableció en la capital y dedicó muchas notas a la crítica musical.

La inclinación por difundir el pensamiento y el arte indigenista también se manifestó en el intento por institucionalizar la difusión artística y musical mediante la creación del Centro Musical Puno –en el que estuvieron involucrados Jorge Huirse y Alberto Rivarola, y el Centro Musical Ayaviri –impulsado por el mismo Jorge Huirse y Víctor Echave–. La creación de un centro musical en Ayaviri fue posible porque el ferrocarril pasaba por esta ciudad, con lo cual sus habitantes tenían un rápido acceso directo tanto a Cusco como a Puno.³⁵

A pesar de que, en general, las obras musicales indigenistas de Puno compartían las mismas bases estilísticas e instrumentales que las del Cusco, hubo algunas diferencias sustanciales. Si bien solo podemos hablar de grandes tendencias, es notorio que los compositores puneños se inclinaron –con mayor frecuencia que los cusqueños– a basar sus piezas en las tradiciones locales, tanto en las festivas y coreográficas –por ejemplo, en las danzas la llamerada, la morenada, el carasiri, la pandilla– como en sus referencias geográficas –es el caso de *Ondas del Titicaca*, *Ciudad del lago*, *Los totorales*, *Tierra kollavina*–. El uso del aymara –hablado por un importante porcentaje de su población, adicionalmente al quechua– también caracterizó al indigenismo musical puneño.

De los muchos compositores indigenistas de Puno, hablaremos aquí principalmente

editaron –Bohemia Andina y el Grupo Orkopata, respectivamente–, véase Tamayo Herrera (1982). Sobre el caso particular del *Boletín Titikaka*, ver el libro de Cynthia Vich (2000).

35 El Centro Musical Ayaviri siguió jugando un activo papel incluso después de 1930, cuando Cástor Vera Solano (1911-1976) y Néstor Molina (1911-2002) –representantes de una generación algo posterior a la que estamos incluyendo en este artículo– se involucraron en su conducción.

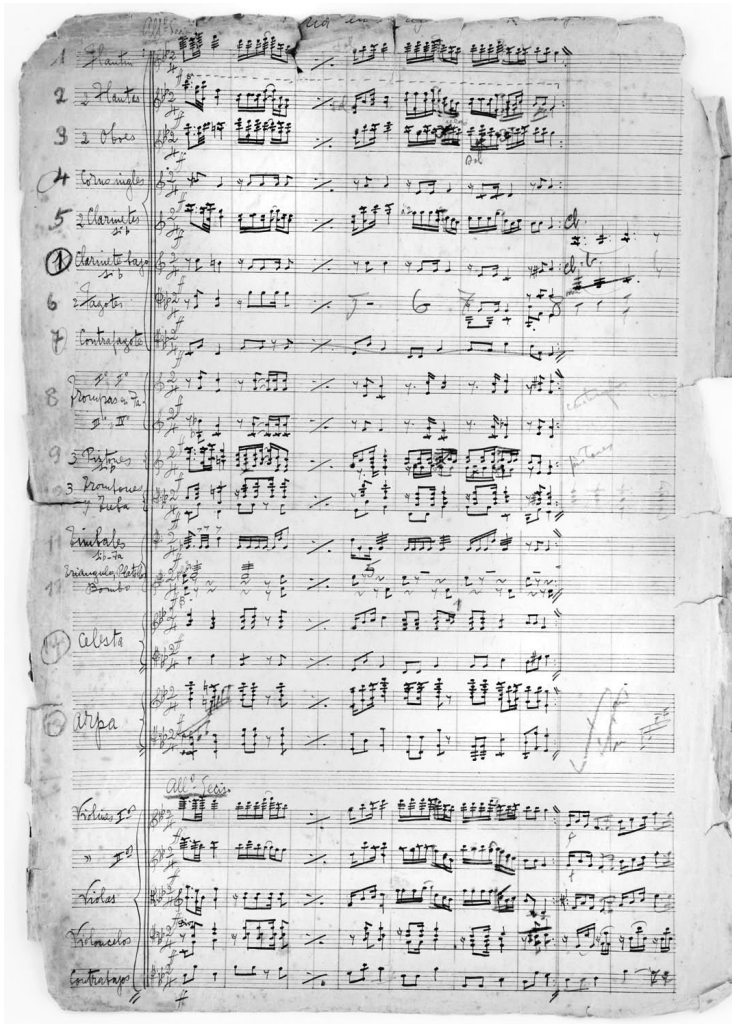
de seis: Alberto Rivarola, Víctor Echave, Rosendo Huirse y Carlos Rubina, que realizaron toda su labor creativa en Puno; y Theodoro Valcárcel y Mariano Béjar Pacheco, que si bien emigraron a Lima, mantuvieron sus fuertes lazos con su lugar de origen.

Theodoro Valcárcel fue el compositor que alcanzó más presencia internacional y el que obtuvo mayor reconocimiento en vida por parte de la élite limeña de la época. A pesar de festejar su identidad andina y de presentar una obra a todas luces indigenista, Valcárcel se benefició de la actitud y política en favor de los derechos civiles y culturales de los indígenas que caracterizó al Gobierno de Leguía (1919-1930). Luego de formarse inicialmente con Luis Duncker Lavalle en Arequipa, cuando cumplió 18 años viajó a estudiar música a Europa, específicamente a Milán, pero la Primera Guerra Mundial lo obligó a regresar a Puno en 1916, luego de dos años de estudios. En 1920 viaja a Lima a desarrollar su carrera musical.³⁶ Regresaría a Europa en 1929, ya como un compositor consumado, para realizar una gira que se extendió hasta 1931, y cuyo punto central fue su presentación en la Exposición Internacional de Barcelona, que incluía en su programación los Festivales Sinfónicos Americanos. En esta ocasión presentó su *Suite Incaica* para orquesta sinfónica, conformada por cuatro partes: *Danza imperial*, *Bacanal indígena*, *Danza del cortejo nupcial* y *Feria en el ayllu de Kalassaya*, luego renombrada como *Danza de los cóndores aymaras*.³⁷ En la Exposición Internacional de Sevilla presentó su *Ballet Sacsahuamán* (con el título de *Ckorikancha*). Luego de España, Valcárcel dio conciertos en la Sala Pleyel de París (1930) y recorrió varias ciudades europeas, entre ellas Londres y Berlín, antes de regresar al Perú. Tras retornar de este segundo periplo europeo (1929-1931), confirmó el prestigio que ya había ganado con anterioridad en Lima, presentándose en el palacio de Torre Tagle ante la presencia del presidente Leguía, y en la residencia de los condes de Lyrot, donde estrenó su poema coreográfico *Sacsahuamán*, con libreto de Miguel Miró-Quesada. Volvería a presentarlo en el Club Nacional, una vez más con la asistencia de Leguía, ocasión en la que también estrenó *Kachampa* para piano a cuatro manos.³⁸

36 Las obras que Valcárcel compuso en su etapa formativa reflejaban claramente la influencia que recibió, en su juventud, del impresionismo francés. Las piezas que compuso en aquel entonces tienen títulos en francés, como, por ejemplo, *La cathedrale de Notre Dame au Sena*, *Et refleurit un Pierrot sur le Temple* y *Floriana d'Amarillyde* (*Stylo*, N.º 1, abril 1920, pp. 28-29. *Músicos modernos: Theodoro Valcárcel*).

37 Entrevista a Fernando Valcárcel, 2021, Lima.

38 Todos los datos biográficos citados han sido tomados de la entrada de Theodoro Valcárcel en la *Guía musical del Perú* de Carlos Raygada (1964).



Manuscrito original de la partitura para orquesta sinfónica de la obra *Feria en el ayllu de Kalassaya*, de Theodoro Valcárcel (cortesía del Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú)

Valcárcel compuso para piano, para piano y voz, y para orquesta sinfónica. Entre estas últimas composiciones se encuentran *Antharas del Collao*, *Feria en el ayllu de Kalassaya*, *Bacanal indígena*, *Kachampa aymara*, *Danza imperial*, *Reflejo en la cumbre* y la *Partita de violín y orquesta*, conocida también como el *Concierto indio*.³⁹

³⁹ Las partituras orquestales de estas obras se encuentran en los archivos del Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Una de las obras de mayor dimensión de su repertorio para piano y voz fue *Treinta y un cantos del alma vernácula*, en la cual reunió la mayor parte de sus canciones compuestas durante la década de 1920, escritas en quechua y aymara, y en los lenguajes amazónicos huitoto y ashaninka.⁴⁰

El estilo de Valcárcel estuvo fuertemente influido por las armonías del impresionismo francés, al que se había visto expuesto desde su juventud. Fue uno de los compositores indigenistas que más elaboró la armonía de sus composiciones, llevándolas –más allá de la triada– hacia acordes y movimientos armónicos más complejos y que reflejaban la intensa marca que habían dejado en él la impronta del impresionismo, sin alejarse demasiado de las melodías pentatónicas. En sus obras orquestales, sin embargo, utilizaba también texturas expresivas del romanticismo; incluso, en algunas ocasiones, retomó una armonía basada en triadas, sin por eso dejar de buscar sonoridades fuera de lo común.

En la década de 1920, otro músico indigenista puneño estrena una obra que resuena en el público limeño. Mariano Béjar Pacheco (1893-1969) presentó en el Teatro Municipal de Lima, en 1928, el melodrama *El pueblo del Sol*, con un libreto elaborado por el escritor Augusto Aguirre Morales sobre la base de su novela del mismo nombre, evento al cual asistió el presidente Leguía. La obra, escrita para una orquesta sinfónica de aproximadamente 40 músicos, fue dirigida por el propio compositor y acompañada por un coro y varios cuerpos de baile. La temática era de tipo “incaico” e incluía a personajes de la nobleza de la etnia chincha, así como al emperador Inca Huayna Cápac, ñustas, sacerdotes y guerreros. La obra estaba dividida en 3 actos y contenía 11 piezas. Incluía un huayno, un yaraví, segmentos tipo procesional –como en las llamadas *Plegaria al Sol* y *Libación* (subtitulada “Escena de la liturgia *kheswa*)–, una marcha triunfal en la *Entrada del emperador*, dos danzas –*Danza de la honda* y *Danza de la flecha*– y el *Poema de puna*, cuya escena transcurría en el palacio del emperador inca. La música de *El pueblo del Sol* mantenía el color de las obras indigenistas de la época, muchas de las cuales eran pentatónicas –o tendían hacia esa escala– y se mantenían en una armonía basada en tríadas sin modulaciones o cambios de centro tonal. La obra alcanzó una gran aceptación, a juzgar por la presencia del presidente de la República y la expectativa que generó su estreno. El diario *La Crónica*, de Lima, lo anunció en su edición del 22 de diciembre de 1928 como un “drama lírico de gran espectáculo”, describiendo que era un “conjunto de 150 personas, dos cuerpos de baile, orquesta típica y orquesta sinfónica de 40 profesores, vestuario, decorado y utilería lujosísima”.

40 Ver, de Fernando Valcárcel, “Theodoro Valcárcel: el primer moderno”, en *Theodoro Valcárcel, Música orquestal* (disco compacto), 2017, Lima, Ministerio de Cultura. En esta introducción, F. Valcárcel aclara que, del repertorio de 31 canciones, Theodoro Valcárcel llegó a orquestar *Suray surita*, *Allkamari kanki*, *Tikata tarpuy* y *Niykichu*, todas incluidas en el mencionado CD en interpretación de la Orquesta Sinfónica Nacional.

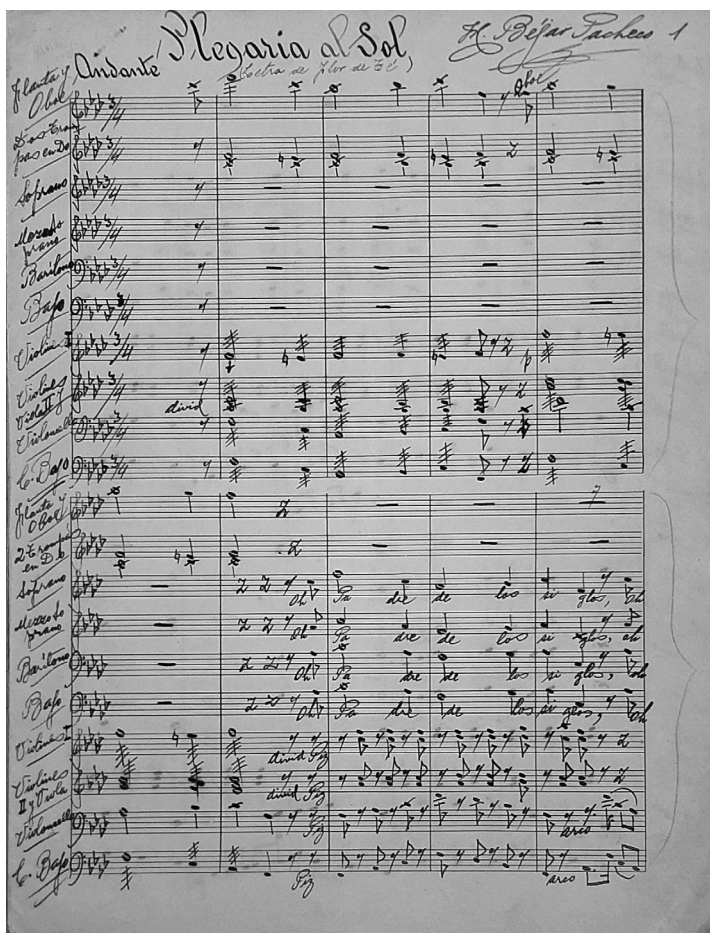


Elenco de *El pueblo del Sol*, obra lírica del músico Mariano Béjar Pacheco y del escritor Augusto Aguirre Morales, estrenada en el año 1927 en el Teatro Municipal de la ciudad de Lima (Fotografía: Archivo de la Familia Aguirre-Morales).

Béjar Pacheco había nacido en la provincia de Melgar, pero culminó sus estudios escolares en la ciudad de Puno. Desde muy joven mostró inclinación a organizar colectivos en donde promover actividades y eventos musicales. En Ayaviri, en donde residió por un tiempo, fundó el Ayaviri Sporting Club junto con los músicos puneños Rosendo Huirse y Víctor Echave. En Cusco, a donde se trasladó en 1917, fue director musical de la Compañía Incaica Cusco, con la cual emprendió una larga gira por Bolivia, Chile y Argentina. En 1923 se traslada a Arequipa, en donde permanecería varios años. Funda una escuela de música para enseñar cursos de teoría musical y empieza, en el periódico *El Pueblo*, una segunda carrera como escritor y colaborador periodístico; su primer trabajo consiste en publicar una serie de artículos sobre la vida y obra de los más destacados músicos arequipeños.⁴¹ Escribe también en *La Esfera*, donde también publican escritores como Uriel García, Luis E. Valcárcel y Emilio Romero. Poco después funda el Club Ateneo, en el que deja en claro su compromiso con el movimiento indigenista con una conferencia titulada “Importancia arqueológica de la música incaica”, que luego confirma con la publicación de dos manuscritos musicales suyos en la revista *La Sierra*,

41 Béjar Pacheco también escribe en *La Sierra* sobre otros aspectos de la música indígena: “Desde 1925 – año en que fundáramos en Arequipa el Ateneo de la Juventud– he sostenido que la música indígena peruana no siempre está concebida en el modo menor, ni siempre inspira sentimientos afectivos de dolor y de quejumbre. Es necesario que recordemos que los Incas fueron conquistadores, y que llorando, no se conquistan pueblos”. En “Música indígena, música peruana”, *La Sierra* 27: 33-34, 1929.

que en aquel tiempo recogía las posturas más radicales del indigenismo del sur andino.⁴² En 1928 se traslada a Lima, donde sigue componiendo. También se dedica a promover eventos musicales mediante la Sociedad Internacional de Música Contemporánea –que funda con César Arróspide, María Wiese y José Sabogal– y la revista *Antara* –que funda con Andrés Sas–. Asimismo, continúa sus actividades como periodista y escritor en el diario *El Comercio*, donde se desempeña como crítico musical.⁴³



Manuscrito original de la partitura para orquesta sinfónica correspondiente al acto *Plegaria al Sol* de la obra lírica *El pueblo del Sol* de Mariano Béjar Pacheco y Augusto Aguirre Morales (Lima, 1927).

42 Estos fueron *La Sierra* (1927, 6: 59-60) y *El pueblo del Sol-Escenas de la libación, acto 2* (1929, 27: 32-33).

43 Los datos biográficos sobre Mariano Béjar Pacheco han sido obtenidos del informe presentado por Ana María Béjar al Consejo Nacional de Ciencias y Tecnología de Lima (1990).

Los músicos que decidieron quedarse en Puno –Víctor Echave (1892-1963), Alberto Rivarola (1892-1959), Rosendo Huirse (1880-1971), Carlos Rubina (1895-1959)– continuaron realizando intensas actividades. Echave nació en Ayaviri, a 138 kilómetros de Puno, ciudad a la que siempre volvería luego de sus viajes primero a Arequipa y luego a Europa. A Arequipa viajó para estudiar jurisprudencia en la Universidad San Agustín, y al regresar a Ayaviri se hizo notario público, pero sin abandonar sus inclinaciones musicales. Como músico fue multiinstrumentista: dominaba el charango, la bandurria, el violín y la flauta. Llegó a experimentar en la construcción de nuevos instrumentos, como una guitarra de 17 cuerdas que él mismo llamó “echaviva” o “guitafona”. Luego del acostumbrado periplo a Europa que todos los intelectuales y artistas de la época anhelaban hacer, regresa a Ayaviri, en donde funda una estudiantina y una orquesta de cámara, y promueve todo tipo de actividad musical en dicha ciudad. Echave compuso muchas obras de carácter indigenista, y su compromiso con el movimiento se confirmó con su contribución a la revista *La Sierra* con la pieza denominada *Andina*, una danza en tiempo de huayno.⁴⁴

Otro de los compositores puneños más citados es Alberto Rivarola, quien fue uno de los que más alternó el periodismo con la creación musical. Como ya se dijo, Rivarola escribió en los periódicos *El Siglo*, *Los Andes* y el *Eco de Puno*, bajo el seudónimo de Este Bandido. Asimismo, fundó la Estudiantina Duncker, que dejó una fuerte huella en la memoria musical de Puno, especialmente porque el formato musical de la Estudiantina era –y aún lo es– muy popular en toda la región hasta el día de hoy. Al igual que Víctor Echave, colaboró con *La Sierra* en la década de 1920, con las piezas *Sonccoayhuan* (1927, 4: 65) y *Kitulajampi sarasctua* (1929, 25-26: 49), ambos huaynos pentatónicos. Rivarola fue autor de numerosas piezas que luego pasaron a formar parte del repertorio folclórico puneño de carácter popular, en una práctica que –como ya hemos comentado– lo colocaba en una vaga frontera entre lo académico y lo popular, rasgo que la crítica limeña consideraba inadecuado.

Rosendo Huirse fue otro compositor puneño, quien sí se inclinó más hacia lo popular, pero a través de la partitura (escrita); terminó siendo, en consecuencia, uno de los compositores de huaynos más populares de Puno. Escribió principalmente para piano, basándose con especial frecuencia en el género huayno y luego en la marinera. Son sugerentes sus múltiples referencias al lago Titicaca y a lo aymara, así como el carácter de danza de muchos de sus huaynos y canciones. También llegó a componer música para teatro, como *Las noches de San Juan*, obra estrenada en Puno en 1917. El autor de esta obra, Emilio Romero, declaró que Huirse: “se empeñó en componer una música desgarradora para que bailaran y cantaran su dolor los indios flajelados [sic]”.⁴⁵

44 Revista *La Sierra* 1928: 16-17.

45 Cita del prólogo al libro *El indio en los ensayistas peruanos (1848-1948)*, de Luis Enrique Tord (1978: 17).

La pieza, que trataba de una historia de amor en el marco de una rebelión indígena en contra de un gamonal que abusaba de su poder, contó con la actuación de los jóvenes Arturo Peralta (Gamaliel Churata) y Ezequiel Urviola, grandes animadores culturales del indigenismo puneño (Ramos Zambrano, 2016: 77-80). Huirse fue también uno de los artistas que impulsó las actividades musicales en Ayaviri, junto con Alberto Rivarola, y luego continuó con esta actividad promotora en Puno, donde fundó el Centro Musical Puno. La inclinación por el periodismo también cuajó en Huirse a tal punto que, en 1920, llegó a adquirir *El Eco de Puno* y se convirtió en su director. En este diario también trabajó Arturo Peralta.⁴⁶

La complementariedad entre la música y las artes visuales tuvo a Carlos Rubina como su principal representante. Al igual que Francisco Gonzales Gamarra en el Cusco, Rubina se desempeñó con igual soltura tanto en la creación musical como en la pintura, actividades a las que se podría añadir la política. Como músico, al igual que Huirse, se inclinó más hacia los huaynos populares, muchos de ellos ejecutados hasta el día de hoy. Como violinista, participó activamente en estudiantinas puneñas como la Estudiantina Duncker –con Alberto Rivarola– y la Lira Puno. Fue, además, gestor de la Escuela de Bellas Artes de Puno y alcalde de esta ciudad.⁴⁷

El mestizaje arequipeño

El movimiento indigenista en Arequipa –por lo menos en sus aspectos musicales– no fue tan orgánico como el de Cusco y Puno, regiones en las cuales la sociedad civil se involucró mucho mediante asociaciones y colectivos de diversa índole, en los cuales interactuaban los músicos. Sin embargo, parte de la producción musical de los principales compositores arequipeños sí mostró la influencia de dicho movimiento a través de una temática “incaica”, el uso de la pentatonía y algunas formas musicales andinas. En el caso de Arequipa, hay que tomar en cuenta a dos generaciones distintas: la primera constituida por los compositores nacidos más de dos décadas antes del advenimiento del siglo XX, y la segunda de los nacidos en los albores del 1900. Entre los primeros tenemos a Luis Duncker Lavalle (1874-1922), Manuel Aguirre (1863-1951), Octavio Polar (1856-1916) y David Molina (1858-1939); y entre los segundos, a Roberto Carpio (1900-1986) y Carlos Sánchez Málaga (1904-1995). Según Zoila Vega, los primeros provenían de las clases acomodadas arequipeñas, mientras que los segundos, de los sectores medios (2001: 42). La primera generación estuvo más influenciada por el

46 Los datos biográficos de Rosendo Huirse han sido obtenidos de la web “Puno mágico”: <http://www.punomagico.com/personaje%20musico%20rosendo%20huirse.htm> (Consultado el 26 de junio del 2022)

47 Los datos biográficos de Carlos Rubina han sido obtenidos de la web “Puno mágico”: <http://www.punomagico.com/personaje%20musico%20rosendo%20huirse.htm> (Consultado el 26 de junio del 2022)

romanticismo europeo de fines del siglo XIX, a diferencia de Carpio y Sánchez Málaga, quienes sintieron los efectos de las armonías impresionistas de principios del siglo XX, que los hizo cultivar un lenguaje musical diferente del de sus antecesores. En el sentido de aceptar una influencia europea muy contemporánea a su época, la experiencia y práctica de los arequipeños de la segunda generación está más cerca de la de los puneños –con su pasión por el vanguardismo cultural– que de los cusqueños –quienes nunca abandonaron el estilo musical del romanticismo del siglo XIX–.⁴⁸ Otro aspecto por considerar en el caso de los compositores arequipeños es que ellos no experimentaron ni la detracción ni la invisibilización que sí sufrieron sus pares cusqueños y puneños por parte de la crítica limeña oficial: siempre eran citados en sus antologías y diccionarios, y evaluados sin paternalismo y más bien con cierta benevolencia.⁴⁹ Esto explica el porqué su presencia en la memoria nacional es mucho más notoria que la de los otros compositores del sur andino.

La primera generación de compositores arequipeños es considerada como un antecedente fundamental a la reconocida obra de Carpio y Sánchez Málaga. Especialmente notable es el trabajo de Luis Duncker Lavalle, quien, además de compositor, ejerció la función de profesor privado y educó musicalmente a muchos jóvenes no solo de Arequipa, sino también de Cusco y Puno. No he encontrado evidencia de que algún compositor arequipeño estuviera involucrado en asociaciones o instituciones indigenistas de la época, salvo Carpio, quien contribuyó con un manuscrito musical –un segmento de su obra *Hospital*, llamado “Veladoras”– a la ya citada revista *La Sierra*, órgano radical indigenista. Con su puño y letra, Carpio firmó una escueta dedicatoria que decía: “Para *La Sierra*”.⁵⁰

La obra de los compositores de la primera generación no estuvo íntegramente dedicada al indigenismo, pero las pocas piezas que se estructuraron sobre una temática indígena y pentatónica causaron un fuerte impacto en la memoria regional. De toda la obra de Duncker Lavalle, *Quenas* y *Cholita* quedaron como exploraciones tempranas por su tema indigenista, y han quedado inscritas como precursoras del nacionalismo posterior. En su vals *Quenas* hay claras alusiones a la escala pentatónica, sobre todo en la

48 Zoila Vega ha documentado que, entre 1919 y 1928, se presentaban regularmente en Arequipa conciertos que incluían las obras de compositores europeos contemporáneos como Dvorak, Debussy, Ravel y Stravinsky, así como ensambles instrumentales que cultivaban un repertorio romántico, en el que tocaban obras de Beethoven, Mendelssohn y Schuman, entre muchos otros (Vega 2001: 34-35). Véase también, de Zoila Vega, *Vida musical cotidiana en Arequipa durante el oncenio de Leguía* (2006).

49 Me refiero a los diccionarios de Raygada (1956-1957, 1963, 1964) y Barbacci (1949), que excluyeron a la mayoría de compositores cusqueños y puneños, mientras que sí citaron a ambas generaciones de arequipeños; asimismo, a la ausencia de diagnósticos estéticos severos con respecto a la obra de estos últimos. Por otro lado, los arequipeños no fueron criticados por no haber escrito para orquesta, como sí se hizo con los compositores del sur andino.

50 *La Sierra* 1929: 48-49.

segunda parte, en la cual la melodía está claramente basada en ella; en *Cholita*, otro vals, la presencia de la pentatonía andina es mucho más sutil, pues la obra está más encuadrada en el lenguaje romántico de fines del siglo XIX que en una estética indigenista peruana. El título, sin embargo, sí denota una intención inicial de vincularla con una temática local.⁵¹ Manuel Aguirre, por otro lado, escribió una frondosa colección de canciones que agrupó en seis antologías o álbumes. Los dos primeros y más conocidos se llaman *De mis montañas*, y en estos, según Enrique Pinilla, las canciones tituladas *El eco*, *Carnaval* y *Canción del yermo* son las que más se caracterizan por un marcado pentatonismo.⁵² Las canciones de José María Octavio Polar (1856-1916) también lograron un fuerte impacto en la vida musical arequipeña; entre estas destacan *Payaso huañussca*, *Marcha indígena peruana* y *La cristalina corriente*, esta última sobre un yaraví de Mariano Melgar. La primera de ellas usa la pentatonía, pero, al igual que en los casos de Duncker Lavalle y de Aguirre, el idioma romántico europeo y el estilo pianístico terminan imponiéndose sobre el estilo que caracterizaba al indigenismo de las otras regiones sureñas. En síntesis, la obra de la primera generación de músicos arequipeños se diferencia de la de los cusqueños y puneños en dos rasgos: el estilo pianístico, más apegado al europeo de la época, que no incluía el sistemático uso de la galopa, al que sí recurrían muchos de los compositores indigenistas; y el uso de la modulación armónica, que también formaba parte del romanticismo del que eran herederos musicalmente.

La notoria influencia del impresionismo francés que recibió la segunda generación arequipeña se manifiesta en las composiciones para piano de Carlos Sánchez Málaga, quien, por el uso de la pentatonía andina y la reiterada recurrencia a títulos indigenistas para sus canciones, estuvo más cerca de Theodoro Valcárcel –también influido por dicha corriente– que de otros compositores de la época. El indigenismo de Sánchez Málaga debe –indudablemente– haberse fortalecido durante su permanencia –entre 1923 y 1929– en la ciudad de La Paz, Bolivia, en donde fue profesor en el Conservatorio de dicha ciudad.⁵³ A principios del siglo XX, en Bolivia también se vivía una etapa de indigenismo musical que guardaba muchos puntos en común con el peruano, y la aparición de nuevas corrientes musicales estuvo a la par de una redefinición de la “indianidad” y de su papel en la nación. En un concurso organizado en La Paz, Sánchez Málaga presenta su obra *Himno al Illimani* y gana el segundo premio en música. De regreso al Perú, en 1929, estrena varias obras suyas en el Teatro Arequipa, en donde presenta *Cayma*, *Yanahuara*, *Yaraví*, *Estudio incaico* y *Kaluyo*, cuyos títulos parecen indicar la fuerte tendencia indigenista con la cual el compositor retornó de Bolivia.⁵⁴ Las dos primeras piezas son

51 Para un estudio más amplio de la vida y obra de Luis Duncker Lavalle, ver Ríos Checillo (2016).

52 Véase el análisis de la obra de los compositores arequipeños en Pinilla (1981).

53 Para mayor información de cómo el indigenismo impactó en la creación musical académica en Bolivia, ver Cecilia Wahren (2017).

54 Carlos Sánchez Málaga DESARROLLARÍA posteriormente una destacada labor como educador musical.

las que más impactaron entre los músicos y el público peruano. *Cayma* exhibe notorias líneas melódicas pentatónicas, acompañadas de armonías influenciadas por un lenguaje impresionista. Incluso, hacia el final de la pieza, se incluye un motivo en el cual se tocan las notas de dicha escala una por una, como una especie de recordatorio y homenaje a dicha serie de sonidos. En *Yanahuara*, de tempo más lento que la anterior, la pentatonía está presente, pero sus alusiones no son tan directas como en la primera, sino que más bien recurre a una armonía igualmente impresionista. En ambas piezas está presente el ambiente campestre –más conocido en Arequipa como “la campiña”–, no solo en los títulos, sino en el carácter de ambas piezas, de temperamento rural y evocador. El impresionismo contribuye a este sentimiento a mediante una armonía errante, que evita los centros tonales que le hubieran dado un color más terrenal y menos evocativo.

Otro miembro de esta generación, Roberto Carpio, también recibió las mismas influencias provenientes del indigenismo y del impresionismo. Su viaje de investigación por Cusco, Puno y La Paz –en 1927– debe de haberlo ayudado mucho a confirmar su compromiso con el indigenismo (Vega 2001: 51), a pesar que radicó en Arequipa hasta 1935, año en el que se muda a Lima a continuar su carrera musical. Ya hemos comentado que, gracias a los medios marítimo y férreo, tanto Arequipa como Puno y Cusco gozaban de un flujo de comunicación que los mantenía muy conectados con las últimas publicaciones europeas y de otras partes del mundo. Según Zoila Vega, existe una variada documentación que demuestra que las obras de Debussy y de otros compositores europeos contemporáneos eran conocidas y frecuentemente interpretadas en Arequipa, que, gracias al ferrocarril y a su cercanía al puerto de Mollendo, se mantenía informada y surtida de bienes y expresiones culturales de Europa y otros lugares (Vega 2001: 45). Esta autora distingue tres etapas creativas en la producción de Carpio: una etapa temprana (1921-1925), en la que escribe obras para piano con influencias de Chopin, e incluye sus primeras piezas indigenistas; una etapa arequipeña (1926 y 1935), con obras para canto y piano caracterizadas por “una armonía más agresiva” (Vega 2001: 64), en las cuales sigue usando el pentatonismo o la heptafónica en modo menor; y finalmente, una etapa limeña, a partir de 1935, en la que retoma el material vernacular. De Carpio se conocen 36 obras que están consignadas en su catálogo, entre las cuales están *Danza incaica*, *Sonata andina*, *Tres estampas de Arequipa*, la suite *Hospital*, *Yaraví*, *Triste* y *Dos impresiones aymaras*, todas estas escritas en la década de 1920.⁵⁵

En 1932, fue nombrado director de la Academia Alcedo, principal centro educativo musical del país; y en 1946 director del Conservatorio Nacional de Música, cargo que ejerció hasta 1951. Véase una reseña biográfica en Zoila Vega (2006: 78-79).

55 El estudio más completo que existe sobre Roberto Carpio es el de Zoila Vega: *Texto y contexto en la obra de Roberto Carpio en la Arequipa del siglo XX* (2001).

Epílogo

El impacto del movimiento indigenista en la música académica peruana se concentró en las provincias del sur andino –Cusco, Puno y Arequipa–, pero tuvo en la capital, Lima, un centro de operaciones que actuó como caja de resonancia para muchos de sus representantes, entre ellos los puneños Theodoro Valcárcel y Mariano Béjar Pacheco, el cusqueño Francisco Gonzales Gamarra y los arequipeños Carlos Sánchez Málaga y Roberto Carpio.

El caso de Daniel Alomía Robles es especial, ya que nació en Huánuco, pero durante prolongados periodos residió en varios lugares del país, incluyendo Cusco y Lima, y no se lo puede ubicar en un grupo regional específico.⁵⁶ Alomía Robles, sin embargo, jugó un papel fundamental en el movimiento indigenista peruano antes de la década de 1920, con el estreno de su ópera *Illa cori* –de temática incaica– en 1911 y de su zarzuela *El cóndor pasa* –sobre una problemática andina contemporánea– en 1913, entre otras obras de su vasta producción, que por sus historias y musicalidad andina contribuyeron de manera sustancial a dicha tendencia. Igual podemos decir de su trabajo como investigador y recopilador de melodías andinas en el campo, que contribuyó a que el concepto de pentatonía, como emblema de la música andina, se enraizara en los compositores indigenistas muy a principios del siglo XX, a la par de los similares esfuerzos que en este sentido realizaron los cusqueños Leandro Alviña y José Castro.⁵⁷

Los casos de Ernesto López Mindreau (1892-1972) y Carlos Valderrama (1887-1950) son igualmente excepcionales, pero en otro sentido. Ambos son citados a menudo como compositores nacionalistas, pero nacieron y se identificaron con las regiones de la costa norte de Chiclayo (departamento de Lambayeque) y Trujillo (departamento de La Libertad), marcando así una distancia creativa, artística y geográfica con los compositores residentes en el sur andino. Sin embargo, tanto López Mindreau como Valderrama estuvieron influenciados por las corrientes de un indigenismo de temática incaica, y muchas de sus obras adquirieron una presencia importante en el repertorio académico peruano. El primero de ellos se formó en Chiclayo y en Trujillo, pero después de una estadía europea regresó definitivamente a Lima en 1928. Valderrama también se forma como músico en

56 El hecho de que haya residido 14 años en Estados Unidos –de 1919 a 1933, año en el que regresa al Perú–, y de que, por tanto, no haya estado en nuestro país durante la prolífica década del veinte, añade a su biografía un dato de excepcionalidad dentro de su protagonismo en el movimiento musical indigenista.

57 Para un mayor desarrollo de la vida y obra de este importante protagonista del indigenismo musical peruano, léase, en este mismo libro, el capítulo “Daniel Alomía Robles como restaurador de la música incaica”, de Vera Wolkowicz. Véase, igualmente, el libro de José Varallanos *El cóndor pasa, vida y obra de Daniel Alomía Robles* (Lima 1988).

su lugar de origen, Trujillo, y luego de una estadía en Estados Unidos regresa al Perú en 1928.⁵⁸

Para comprender verdaderamente el significado del movimiento indigenista en la música peruana, también hay que considerar el hecho de que los compositores de los grupos regionales que hemos descrito aquí no fueron los únicos que crearon obras inspiradas en temáticas incaicas a principios de siglo, ya que algunos compositores limeños de tendencia europeísta exploraron en este terreno, aunque de manera circunstancial. Así, los intentos del monseñor Pablo Sánchez Aguilar (1898-1950) con sus *Ocho variaciones sobre un tema incaico* (1926) y *Seis preludios incaicos* (1927), y de Alfonso de Silva (1902-1937) con su *Canción india para violín y orquesta* (1930), son ejemplos de que es posible encontrar obras de intención indigenista en autores que hemos descrito como parte de un universo limeño y de la corriente “universalista”. Pero deben entenderse como ecos de un movimiento político-cultural que definió la década de 1920 y marcó a toda la nación, pero que no basta para incluir a estos compositores como parte orgánica de esta tendencia. La ópera *Ollanta*—del compositor limeño José María Valle Riestra (1858-1925), estrenada en 1900 y reestrenada en 1920— representa, sin embargo, un hito fundamental. Esto porque, habiendo sido creada por un compositor no nacionalista, debido a la época en que fue estrenada y al impacto que ocasionó en los compositores de aquellos años, influyó de manera decisiva en la recepción de lo indigenista en Lima y en todo el país. Esta influencia se refiere especialmente a la aceptación de una temática andina—leída como incaica— como un referente simbólico de un proyecto nacional, escondido y subalterno, pero siempre presente en la imaginación intelectual de los peruanos comprometidos con la construcción de nuevos modelos de identidad.

Referencias bibliográficas

Barbacci, Rodolfo. 1939. “Nacionalismo musical”. *Revista Musical Peruana* 1(12): 89-90.

———. 1944. “Por qué ya no pertenezco a la O. S. N. y a la Academia Alcedo”. *Revista Musical Peruana* 4: 38, s/p.

———. 1949. “Apuntes para un diccionario bibliográfico musical peruano”. *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional* 6: 414-510.

Béhague, Gerard. 2006. “Indianism in Latin American Art-Music Composition of the 1920s to 1940s: Case Studies from Mexico, Peru, and Brazil”. *Latin American Music Review* 27: 28-37.

58 Para mayor información biográfica y musical acerca de ambos compositores, véase la *Guía musical del Perú*, de Carlos Raygada.

- Béjar, Ana María. 1990. “La obra de Mariano Béjar Pacheco”. Consejo Nacional de Ciencias y Tecnología del Perú [Informe].
- Béjar Pacheco, Mariano. 1929. “Música indígena, música peruana”. *La Sierra* 27: 33-34.
- Cánepa K., Gisela. 2020. “Geopoética de identidad y lo cholo en el Perú: migración, geografía y mestizaje”. En *Antropologías hechas en Perú*. Pablo Sandoval López (Ed.), 381-398. Asociación Latinoamericana de Antropología (eBook), https://asociacionlatinoamericanadeantropologia.net/portal/wp-content/uploads/2018/09/ANT_PER_FINAL_WEB.pdf
- Castro, José. 1938. “Sistema pentafónico en la música indígena precolonial del Perú”. *Boletín Latinoamericano de Música* 4: 835-841.
- Dancourt, Carlos. 1990. “La ideología regionalista de la revista peruana *La Sierra* (1927-1930). *America: Cahiers du Criccal* 4-5: 285-295.
- De la Cadena, Marisol. 2004. *Indígenas mestizos: raza y cultura en el Cusco*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Guevara, J. Guillermo. 1927. “La consagración de el arte indígena del maestro Guzmán”. *La Sierra* 7: 47-48.
- . 1928. “Roberto Ojeda, cultor de la música indígena”. *La Sierra* 15: 11-12.
- Guzmán, Víctor. 1929. *Cancionero incaico*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.
- Holzmann, Rodolfo. 1942. “Catálogo de las obras de Theodoro Valcárcel [1902-1942]”. *Boletín Bibliográfico de la Universidad San Marcos* 12: 3-4, 135-140.
- . 1943 “Catálogo de las obras de Daniel Alomía Robles (1871-1942)”. *Boletín Bibliográfico de la Universidad San Marcos* 16 (1-2), 24-78.
- . 1949. “Aporte para la emancipación de la música peruana. ¿Es posible usar la escala pentatónica para la composición? *Revista de Estudios Musicales* 1(1): 61-80.
- Itier, César. 2000. *El teatro quechua en el Cusco* (Tomo II) *Indigenismo, lengua y literatura en el Perú moderno*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro Bartolomé de las Casas.
- Kuon Arce, Elizabeth; Rodrigo Gutiérrez Viñuales; Ramón Gutiérrez y Graciela María Viñuales. 2009. *Cusco-Buenos Aires: ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- Lauer, Mirko. 1997. *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Cusco-Lima: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas-Sur.
- Majluf, Natalia. 2022. *La invención del indio. Francisco Laso y la imagen del Perú moderno*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Mendivil, Julio. 2018. *Cuentos fabulosos: la invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Mendoza, Zoila. 2006. *Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el Cusco, siglo XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Municipalidad del Cusco, et al. 1985. *Música cusqueña: antología siglos XIX-XX*. Cusco: Municipalidad del Cusco, Instituto Nacional de Cultura-Departamental Cusco, Arzobispado del Cusco, Ministerio de Industria, Turismo e Integración-Departamental Cusco.
- Neil Lerner. 2001. "Copland's Music of Wide Open Spaces: Surveying the Pastoral Trope in Hollywood". *The Musical Quarterly* 85: 3, 477-515.
- Nieto Degregori, Luis. 2000. "El debate entre andinos y criollos en la narrativa peruana última". *Márgenes* año XIV, N.º 17: 155-168.
- Ojeda Vizcarra, Pablo. 1983. *Importancia de la música cusqueña*. Cusco: Municipalidad del Cusco.
- Paniagua, Félix L. 1987. "Los creadores de la música puneña". *Boletín de Lima* 51: 60-64.
- Pinilla, Enrique. 1981. "Informe de la música en el Perú". *Enciclopedia Historia del Perú*, Tomo IX. Editorial Juan Mejía Baca.
- _____. 1985. "La música en el siglo XX". *La música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir.
- Poole, Deborah. 2000. *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes*. Lima: SUR.
- Ramos Zambrano, Augusto (2016). *Ezequiel Urviola y el indigenismo puneño*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República.
- Raygada, Carlos. 1936. "Panorama musical del Perú". *Boletín Latinoamericano de Música* 2(2): 169-213.
- _____. 1945. "La música en el Perú". En *Perú en Cifras*, pp. 910-922. Lima: Ediciones Internacionales.
- _____. 1956-1957. "Guía musical del Perú". *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional* 12: 3-77.
- _____. 1963. "Guía musical del Perú". *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional* 13: 1-82.
- _____. 1964. "Guía musical del Perú". *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional* 14: 3-95.
- Ríos Checllo, Néstor. 2016. *Los Duncker: vida y obra*. Arequipa: Universidad Católica San Pablo.
- Romero, Raúl R. 2003. "Nacionalismos y anti-indigenismos: Rodolfo Holzmann y su aporte a una música peruana". *Hueso Húmero* 43: 77-98.
- Romero, Emilio. 1978. "Prólogo". *El indio en los ensayistas peruanos (1848-1948)*, pp. 11-19. Lima: Ediciones Unidas.
- Rozas Aragón, Abel. "Leandro Alviña Miranda, centenario de su muerte". En [http://formaculturayartecusco.blogspot.com/2019/08/leandro-alvina-miranda-centenario-de-su.html#:~:text=En%20el%20campo%20eminente%20musical,siendo%20su%20presidente%20\(i%20quiz%C3%A1s](http://formaculturayartecusco.blogspot.com/2019/08/leandro-alvina-miranda-centenario-de-su.html#:~:text=En%20el%20campo%20eminente%20musical,siendo%20su%20presidente%20(i%20quiz%C3%A1s) (acceso el 10/8/2021)

- Sánchez Málaga, Armando. 2004. "Aportes para un balance de la educación musical en el Perú". En *Hacia una educación musical latinoamericana*. Violeta Hemsy de Gainza y Carmen María Méndez Navas (Eds.), 114-120. San José: Unesco-Foro Latinoamericano de Educación Musical.
- Sivirichi, Atilio. 1928. "Hacia el nacionalismo musical". *La Sierra* 16-17: 19-34; 37-38.
- Tamayo Herrera, José. 1980. *Historia del indigenismo cusqueño, siglos XVI-XX*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- . 1982. *Historia social e indigenismo en el altiplano*. Lima: Ediciones Treintaitrés.
- . 1988. *El indigenismo limeño: La Sierra y Amauta, similitudes y diferencias (1926-1930)*. Lima: Universidad de Lima.
- Tord, Luis Enrique. 1978. *El indio en los ensayistas peruanos (1848-1948)*. Lima: Ediciones Unidas.
- Uriel García, J. 1926. "La música incaica". *Amauta* 1(2): 11.
- Valcárcel, Edgar. 1991. "El indigenismo: una leyenda negra". *El Comercio*, 4 de noviembre.
- Valcárcel, Fernando. 2017. "Theodoro Valcárcel: el primer moderno". En *Theodoro Valcárcel, música orquestal* (disco compacto). Lima: Ministerio de Cultura.
- Varallanos, José. 1988. *El cóndor pasa, vida y obra de Daniel Alomía Robles*. Lima: s/e.
- Vega, Zoila. 2001. *Texto y contexto en la obra de Roberto Carpio en la Arequipa del siglo XX*. Arequipa: UNSA.
- . 2006. *Vida musical cotidiana en Arequipa durante el oncenio de Leguía*. Arequipa: Asamblea Nacional de Rectores.
- Vich, Cynthia. 2000. *Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vilca Apaza, Henry Mark; Cristóbal Rufino Yapuchura Saico; William Walker Mamani Apaza y Danitza Luisa Sardón Ari. 2018. "Maestros indigenistas y su experiencia socioeducativa en el altiplano peruano en el Siglo XX". *Comuni@cción* 9(2): 90-100.
- Wahren, Cecilia. 2017. "Sonoridades de lo autóctono. La reconfiguración de la indianidad en la invención de la música folklórica boliviana". *Andes* 28: 1 (1-11). Versión *on-line* http://www.scielo.org/ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-80902017000100006 (Consultado el 26 de junio del 2022)
- Wise, David O. 1989. "La Sierra (Lima 1927-1930): la voz de los hombres del Ande". *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, 34-35: 70-98.
- Wolkowicz, Vera. 2022. *Inca Music Reimagined: Indigenist Discourses in Latin American Music (1910-1930)*. New York: Oxford University Press.

Daniel Alomía Robles como restaurador de la música incaica

Vera Wolkowicz

Introducción

En los últimos años, la musicología ha retomado el estudio de las biografías de músicos ya no para realizar –como lo hiciera hasta bien entrado el siglo XX, casi comienzos del XXI– una lectura lineal y teleológica –muchas veces épica– de sus vidas y obras, sino para entender a estas figuras en distintas etapas, en forma fragmentada y asincrónica, tanto durante su vida como en su legado póstumo (Waisman 2009, Madrid 2021). Es desde esta perspectiva que pretendo abordar aquí el estudio de Daniel Alomía Robles, personaje complejo y aún poco estudiado en las historias de las músicas del Perú.¹ Si bien Daniel Alomía Robles se configuró como un personaje emblemático de la música peruana fuera del Perú, su figura dentro del país fue y sigue siendo cuestionada por ciertos sectores que consideran que, más allá de un trabajo de recolección folclórica, él no ha realizado verdaderamente un aporte en el campo de la tradición musical, sobre todo la de tipo académico.

Las visiones sobre su trabajo de recopilación y su propia obra musical también se vieron fuertemente influidas a lo largo de su vida por el tipo de relaciones sociales que mantuvo con distintos agentes de sectores culturales y políticos, en algunos casos antagónicos entre facciones políticas de derecha y de izquierda. Pretendo, entonces, abordar en este trabajo el estudio de su vida, su obra y sus redes interpersonales, para analizar el posicionamiento de Robles dentro y fuera del Perú, y así entender y revisar los distintos lugares que ha ocupado y que aún ocupa en la historia musical del país.

1 Digo *historias* y no *historia* porque entiendo que hay muchas formas de entender el pasado, y no quisiera encerrar mi discurso en el ámbito de los “grandes relatos”.

Biografiando a Daniel Alomía Robles

Escribir una biografía es siempre una tarea difícil. Reconstruir la vida de una persona resulta una suerte de rompecabezas, en el que vamos encontrando piezas o fragmentos que nos muestran una pequeña parte de esa historia, y debemos descifrar dónde encajan para poder verla a mayor escala. En estos casos, el rompecabezas —o quizás la multiplicidad de estos— siempre está incompleto, ya que es imposible abordar todos los aspectos de una vida, y tampoco es esta la finalidad. Lo que intentaré analizar, entonces, es cómo los relatos del propio Robles y de los que escribieron sobre él fueron creando una serie de imágenes e ideas acerca de su figura y de su papel dentro del imaginario musical peruano. Si bien, como dije al comienzo, no se trata aquí de escribir una historia lineal teleológica, intentaré seguir una cronología que nos ayude, tanto a mí como al lector, a entender las distintas etapas de su vida.

Juventud e iniciación musical

En el libro *El misterio del cóndor. Memoria e historia de “El cóndor pasa...”*, Luis Salazar Mejía realiza una detallada descripción de las fuentes en las que se describe la vida de Robles. Estas son las siguientes: una entrevista a Robles realizada por el periodista Ernesto More, publicada en vida del compositor en la revista *Cascabel*, en el año 1936, y vuelta a publicar después de su muerte, en 1942. Una reseña biográfica realizada por Rodolfo Barbacci para la *Revista Musical Peruana* (1940); otra reseña biográfica realizada por el músico Rodolfo Holzmann, publicada en la revista argentina *Eco Musical* en 1943; una reseña biográfica realizada por el musicólogo argentino Carlos Vega sobre la base de datos proporcionados por el propio Robles y publicada en su libro *Música sudamericana* (1946); la entrada en *Apuntes para un diccionario biográfico del Perú*, de Rodolfo Barbacci (1949); la entrada en la *Guía musical del Perú*, de Carlos Raygada (1956: 24-29); y el libro de José Varallanos dedicado enteramente a Robles, publicado en 1988 (Salazar Mejía 2013: 62-63).

A todo esto podemos sumar el relato biográfico realizado por Armando Robles Godoy, hijo de Daniel, publicado en las primeras páginas de la edición pseudofacsimilar² en tres volúmenes con las recopilaciones y selección de obras de este autor (Robles Godoy 1990, vol. 1: 13-32). Asimismo, las tres entradas biográficas en los diccionarios *New Grove of Music and Musicians* (Stevenson 2001: 415), *Diccionario de la música española*

2 Llamo a esta edición *pseudofacsimilar* porque, si bien contiene la reproducción exacta de obras de puño y letra de Alomía Robles, el orden de estas no es exactamente el mismo en el que aparecen en sus manuscritos. Además, se han eliminado fragmentos inconclusos entremezclados en pentagramas sueltos entre algunas de las obras.

e hispanoamericana (Valcárcel 1999: 312-313) y *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Romero 1999: 526). Estas tres entradas citan la misma bibliografía secundaria: *Catálogo de las obras de Daniel Alomía Robles*, realizado por Rodolfo Holzmann (1943); la *Guía musical del Perú*, de Raygada, y los libros de Varallanos y de Robles Godoy. Curiosamente, ninguno de estos autores –a excepción de Valcárcel– menciona los escritos de Enrique Pinilla, en los cuales, si bien él escribe una historia general acerca de la música del Perú durante el siglo XX, dedica algunos párrafos a hablar de la vida y obra de Alomía Robles (Pinilla 1980 y 1988). Es importante notar también que Pinilla estuvo encargado de la edición musical realizada por Armando Robles Godoy, la cual dejó inconclusa a raíz de su muerte; la tarea fue finalizada, según lo cuenta el propio Robles Godoy, por el compositor Edgar Valcárcel (Robles Godoy 1990, vol. 1: 11).

Según todas estas fuentes, podemos comenzar aseverando que Daniel Alomía Robles nació en Huánuco el 3 de enero de 1871, y que fue hijo de Micaela Robles y de Marcial Alomía. A la madre se la describe como “huanuqueña de sangre india” o “indígena del lugar”, mientras que al padre se lo suele describir muy poco y de diversas maneras, según las distintas fuentes. Mientras que Raygada solo dice que Marcial Alomía era ecuatoriano (1956: 24), Robles Godoy señala que Alomía (o Alomié) era un “inmigrante de origen francés” (1990, vol. 1: 13). Varallanos hace una descripción un poco más detallada y dice que el padre de Daniel era “mestizo, negroide, de apelativo del francés Alomié, natural del Ecuador” (1988: 13). Si bien Alomía Robles conservó los dos apellidos, la relación con su padre, según el relato de Armando, fue prácticamente nula:

No conocí a mi abuelo, y mi padre no lo recordaba, o no lo quería; o ambas cosas. Lo poco que me contó de él, alguna vez, fue que había llenado la ciudad de madres solteras e hijos naturales, anacronismo con que antaño se aclaraba, eufemísticamente, que los padres no se habían casado (Robles Godoy 1990, vol. 1: 19).

El relato que sigue sobre su niñez, adolescencia y educación musical se repite en todas las fuentes casi sin variaciones: de niño aprendió a cantar gracias a su tío Manuel Eustaquio Robles, músico y cantor de la iglesia de Las Mercedes (Varallanos 1988: 13). A los 12 o 13 años,³ su madre lo envió a Lima con otro tío, Antonio Robles; en la capital continuó sus estudios secundarios en el colegio de Nuestra Señora de Guadalupe. Tanto Varallanos como Holzmann mencionan que, en este tiempo, su tío lo impulsó a instruirse en el dibujo, la pintura y la escultura (Varallanos 1998, Holzmann 1943: 15).

Con respecto a la música, según el relato del propio Daniel, empezó a frecuentar el teatro Politeama, hasta que logró entrar a trabajar allí:

3 Varallanos dice que Robles tenía 15 años cuando se fue a Lima, pero también dice que se fue en el año 1884, con lo cual pareciera que el dato de la edad fuera una errata (Varallanos 1988: 13).

Descubrí que en el teatro necesitaban comparsas, y me ofrecí. [...] Así, de mercenario, pude introducirme algunas noches, hasta que yo mismo obtuve el cargo de contratar a otros. Llegué a ser enganchador. Al fin de la temporada, cantaba de Bocaccio, de Doña Juanita, de Fatiniza y de la Mascota. ¡Excelentes operetas de aquella época! (More 1942: 691).

Siguiendo con su relato autobiográfico, Daniel dice que tanto cantaba en casa de su tío –y su potente voz se oía hasta en la calle– que un día se acercó un señor para preguntarle si estaba interesado en aprender música. Él le daría clases de música gratis a cambio de que Daniel cantara y lo ayudara en la iglesia. Tanto el relato del propio Alomía Robles como todas las biografías apuntan que este primer maestro fue Manuel de la Cruz Panizo, músico afroperuano.⁴ Todos coinciden también en decir que su siguiente maestro fue el músico italiano Claudio Rebagliati.⁵ Daniel cuenta que Rebagliati le ofreció el mismo trato que Panizo, es decir, darle clases de música a cambio de que él lo ayudara en sus conciertos (More 1942: 692). Según los distintos biógrafos, Rebagliati le enseñaba canto, armonía y composición. Sabemos de las recopilaciones de melodías folclóricas o populares arregladas para el piano de Rebagliati que publicara en su *Álbum sudamericano*, como también de la inclusión de ciertas melodías y ritmos del Perú incluidos en sus obras orquestales académicas. De todas ellas es posible deducir, entonces, una primera influencia de Rebagliati sobre el futuro recorrido musical de Alomía Robles.

“Primer” viaje al interior del Perú

En 1892, tanto por deseo personal como por cierta “presión” familiar, Alomía Robles comenzó a tomar clases de Medicina como alumno libre en la Facultad de San Fernando de la Universidad Nacional de San Marcos (More 1942: 693, Holzmann 1943: 16, Raygada 1956: 25, Varallanos 1988: 14). Abandonó las clases tres años después, pero una serie de experiencias acontecidas en viajes de estudio con algunos de sus compañeros de aquel entonces marcaron su carrera como recopilador musical. Alomía Robles cuenta cómo, en un viaje a Matucana, un indio del lugar utilizó ciertos jugos de plantas de la región para curar al sacristán de la iglesia de aquello que parecía incurable. Daniel menciona que se llevó algo de ese jugo y lo aplicó a personas con diferentes heridas, y obtuvo muy buenos resultados. Eso lo incentivó a realizar un segundo viaje con sus colegas,⁶ pero al llegar a

4 Holzmann (1943: 16) afirma que Alomía Robles conoció a Panizo en el año 1887.

5 En la entrevista de More (1942: 692), Alomía Robles dice que él mismo se puso en contacto con Rebagliati, mientras que las biografías de Raygada (1956: 25) y Holzmann (1943: 16) mencionan que Panizo le presentó a Rebagliati. Varallanos (1988: 14), por su parte, señala que continuó su aprendizaje musical con Rebagliati tras la muerte de Panizo, acaecida el 30 de mayo de 1889.

6 De este viaje han quedado como registro dos cartas del año 1895. Una de ellas corresponde a una autoridad gubernamental y en ella se autoriza a Daniel Alomía y Robles [*sic*], Miguel C. Aljobin, Osvaldo

En un artículo publicado en el diario *Barranco*, en julio de 1912, Alomía Robles relata cómo supuestamente escuchó el primer huayno:

A principios de 1896, un día, de aquellos en que la lluvia imposibilita al viajero más audaz para continuar caminado, me apeaba de mi caballo a orillas de la hermosa laguna de Junín, con el propósito de que aquél que estaba algo estenuado [*sic*] por larga marcha pudiese descansar y pastar en la grama, que como una alfombra cubre toda aquella inmensa pampa. [...]

Con la angustia del que desea llegar al término de un viaje tan penoso, procuraba distinguir a través de la densa obscuridad algo que me indicase la proximidad de un caserío. ¡Nada veía! [¡]Sólo la tempestad continuaba rugiendo a lo lejos!...

Cuando ya mi impaciencia tocaba a su límite y pensaba pasar la noche en aquel desierto, llegó a mis oídos el melancólico sonido de un *pincullo* (pequeña quena que usan los indios). [¡]Me es imposible expresar la impresión que hizo en mi alma el sonido de ese instrumento!... Sin darme cuenta sujeté las riendas de mi caballo y me puse a escuchar...⁷

Los furiosos y rugientes truenos de la tempestad que se alejaba; el murmullo suave de las ya tranquilas olas del lago; los ecos fantásticos y misteriosos del viento de la Puna, armonizaban de un modo extraordinario, sublime, divino, con las delicadas y melancólicas notas de aquel pequeño instrumento. Parecíame percibir en extraña confusión gemidos de angustia, ayes de dolor, imprecaciones, risas llanto... [¡]el alarido tumultuoso de un pueblo!... ¿Acaso la Naturaleza toda llora las misteriosas grandezas de un Imperio perdido?... (Alomía Robles 1912: s/p).

Si bien Alomía Robles dice que esto sucedió a comienzos de 1896, el huanuqueño registra en sus cuadernos varios huaynos fechados en 1895 (ver Robles Godoy 1990). Más allá de esta pequeña errata, es interesante ver cómo la narración de Alomía Robles se inscribe dentro de un relato europeísta-romántico, a través del cual describe cómo es que “descubre” por primera vez el huayno en una de sus expediciones. Es difícil creer que Alomía Robles jamás hubiese escuchado huaynos durante su infancia en Huánuco. A su vez, es interesante ver cómo el haber sido hijo de una madre “de sangre india” no le implicó identificarse como tal. La relación materna parece ser más cercana al vínculo de Daniel con la religión católica, que lo llevó a componer la misa “A las Mercedes” en honor a su madre y, según él, su primera obra “de aliento”.⁸ No obstante ello, Varallanos

7 La melodía del huayno que se publica en el artículo a continuación de este párrafo no se encuentra entre las recopiladas por Robles en sus cuadernos. La más parecida es de un huayno de Urcos en el que se utiliza la misma melodía del primer compás, pero el ritmo y el resto de la melodía son diferentes (Robles Godoy 1990, vol. 1: 510).

8 Esta obra fue estrenada en Lima en el año 1909, y Robles cuenta que “[l]a Misa la dirigió el padre Villalba, agustino. Rebagliatti estaba en su silla de ruedas. Nunca me olvidaré que al terminar, cuando me

también menciona que aprendió el quechua de su madre, “que lo modulaba como toda mestiza de su ciudad y época” (Varallanos 1988: 17).

El segundo evento mítico en la vida de Robles –después del encuentro con el padre Sala– se produce en el año 1897, cuando José María Dianderas, antiguo cura de Jauja, le presenta a un indio llamado José Mateo Sánchez, que se hace llamar Ancu –que Robles traduce como ‘duro’– y dice tener 117 años. A él le oye cantar por primera vez el *Himno al Sol* (Robles Godoy 1990, vol. 1: 33), melodía que pasará a transformarse en una parte emblemática de la obra de Alomía Robles (ejemplo 2).

Hombres solos Mujeres

¡Oh! su - mak ya - ya In - ti u -
ti - ra - ya chik - lli - pi - ta Kju - ya - pa - yak mu -
chuy - cu - na - pa hua - huay cu - na ha - ma saq - quey ¡Oh!

Ejemplo 2. Primeros compases del *Himno al Sol* (Robles Godoy 1990, vol. 1: 37). Transcripción de la autora.

Entre sus viajes, el 19 de febrero de 1897 (según Varallanos 1988: 16) o 1898 (según Robles Godoy 1990, vol. 1: 14), Daniel Alomía Robles se casa con Sebastiana Godoy. De su mujer se sabe que era hija del banquero cubano Joaquín Godoy y hermana del “acaudalado poeta y simbolista Armando Godoy, radicado en París donde escribía y publicaba libros en francés” (Varallanos 1988: 16). Varallanos dice que la conoció en Tarma (ver también Vega 1946: 31), mientras que Salazar Mejía afirma que fue en Jauja, cuando ella convalecía de una tuberculosis, según el relato de Armando Robles Godoy (Salazar Mejía 2013: 74. Ver nota al pie 28). Varallanos (1988:16) también dice que Chana –como llamaban cariñosamente a Sebastiana– era “sensible como experta pianista”.

acerqué donde él, se incorporó, me abrazó con una efusión paternal, y lloró. – ‘Lo que usted ha hecho, está muy bien. Tiene algunos defectos, como es natural. Venga usted mañana, que yo quiero ayudarle a corregirlos’. Al día siguiente, cuando me preparaba a ir a su domicilio, supe que el maestro se había muerto repentinamente” (More 1942: 695).

Sin embargo, el recuerdo de Daniel Alomía Robles resulta un tanto injusto con la labor que su esposa realizara a lo largo de su carrera. Si bien dice que su mujer lo “estimuló como nadie” y que su obra “pertenece a su devoción”, también afirma que “[t]enía mal oído, ¡la pobre! pero qué exquisita abnegación” (More 1942: 694). Si hubiese sido así, si ella hubiese tenido tan mal oído, difícilmente Robles la habría incorporado al sinnúmero de conciertos-conferencias que organizara a lo largo y ancho del Perú, como también en los subsiguientes viajes a Bolivia, Ecuador, Panamá y Cuba, en donde Sebastiana siempre lo acompañaba en la ejecución del piano.

Además del estímulo por su carrera musical, es también muy posible pensar –por los velados comentarios acerca del éxito y las profesiones del padre y el hermano de Sebastiana– que los sucesivos trabajos de Alomía Robles en cargos públicos, así como la posibilidad de dedicarse casi por completo al arte musical, fueron apoyados y financiados por la familia Godoy. Daniel y Sebastiana tuvieron varios hijos,⁹ quienes acompañaban a la pareja en todos sus viajes, situación que habría sido muy difícil de sobrellevar si no hubieran contado con el dinero suficiente para ello.

Los conciertos-conferencias y la “restauración de la música incaica”

Entre 1897 y 1910, Daniel Alomía Robles ejerce una serie de breves cargos públicos al interior del país,¹⁰ con sucesivas estancias en Lima en las que trabajaba para su suegro (Holzmann 1943: 17, Varallanos 1988: 17). El tercer momento mítico en la vida

9 Según consta en la introducción al libro editado por Robles Godoy (1990, vol. 1: 14), Daniel tuvo 10 hijos con Sebastiana, y luego 2 más con su segunda esposa, Carmela; pero según Varallanos (1988: 22), los hijos con Sebastiana fueron 8. Más allá del número exacto, queda claro que formaban una familia grande, y que el traslado de todos representaba un gran gasto económico.

10 Según Holzmann, en 1897, “durante un breve periodo fue subprefecto y juez de paz en Jauja”. Luego afirma que en “1902 fue elegido alcalde de Huacho, contribuyendo con su dinero a la fundación del primer hospital y a la mejora del pueblo” (Holzmann 1943: 17). Varallanos dice que fue alcalde de Huacho en enero de 1905, dato que se ve corroborado por un boletín publicado por el periódico *La Patria* el 5 de enero de ese mismo año, en donde se acusa a Daniel Alomía Robles, alcalde de Huacho, de haber intentado asesinar al director de esta publicación, el señor Amador S. Changanahui. Este documento se encuentra en los álbumes de recortes del fondo Alomía Robles del IDE-PUCP anteriormente mencionados. Lamentablemente, no ha sido posible conseguir otras fuentes que narren este particular evento. Otro dato curioso es que, en la lista de comandantes de la Compañía Grau N.º 16 de Bomberos Voluntarios de Barranco, figura, en 1902, el nombre de Daniel Alomía Robles (<http://www.bomberosperu.gov.pe/libro/Libro%20Historia%20CBP%20Cap03B.pdf>). También se ha encontrado –con fecha 31 de octubre de 1902, en la sección de Minería. Denuncias del diario *El Comercio*– lo siguiente: “En el registro de denuncias que lleva el juzgado de 1ª instancia de la provincia de Chancay, encargado de la diputación de minería, se ha extendido del tenor siguiente: [...] El día de hoy, 16 de octubre de 1902, a las 3 de la tarde, D. Daniel Alomía Robles, peruano, ha presentado un escrito de denuncia pidiendo se le ampare en 60 pertenencias de una veta de oro que existe en el cerro llamado ‘Las Minas’ de Huaura, provincia de Chancay. [...] Huacho, octubre 16 de mil novecientos dos.—Ernesto E. Barboza, secretario”.

de Alomía Robles sucede a fines de la década de 1900, cuando, de regreso en Lima, establece una amistad con el sacerdote –español de la orden agustina– Alberto Villalba Muñoz, quien lo lleva a constituirse como “el restaurador de la música incaica”.¹¹ Esta consagración se produce a partir de un concierto-conferencia organizado por el padre agustino, que –a su vez– dio inicio a una serie de presentaciones en el país y en el exterior en las que se utilizó esta misma modalidad.

Esta “conferencia literario-musical” fue brindada el día 21 de febrero de 1910 en el salón de actuaciones de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. El evento contó con la participación del presidente Augusto B. Leguía, acompañado del “presidente del consejo de ministros, doctor Villanueva, y los ministros señores doctor Matías León, Melitón Pónras [*sic*] y A. Ego Aguirre”, y del alcalde, Nicanor Carmona (*El Diario*, 22 de febrero 1910: s/p). El programa fue el siguiente (Alomía Robles *et al.* 1910):

- 1.–Apertura del acto por el Decano de la Facultad [Javier Prado y Ugarteche].
- 2.–La Hipótesis del Hombre Autóctono Americano, disertación del catedrático doctor Carlos Wiese.
- 3.–La Técnica de la Música Incaica por el R. P. A. Villalba Muñoz, O. A.
- 4.–La Música Indígena en sus Relaciones con la Literatura, estudio del catedrático doctor Felipe Barreda y Laos.
- 5.–Parte Musical dirigida por el señor Daniel Alomía Robles y ejecutada por distinguidos profesores de nuestros centros filarmónicos y por notables dilettanti de nuestros círculos femeninos, con el orden siguiente:

MÚSICA INCAICA

1. *Andahuaylina*. La mariposa (baile popular).
2. *Danza Atahualpa*. (Episodio de la conquista).
 - a. Entrada del Inca.
 - b. Combate y prisión del Inca.
 - c. Muerte de Atahualpa, (cantado por el coro).
3.
 - a. *Danza Inca*.
 - b. *Danza Huanca*.
 - c. *Himno al Sol* (cantado por el coro).
4.
 - a. *Pastoril*, (cantado por el coro).
 - b. *Pastoril*. (tocado en quena).

11 Alomía Robles y Villalba Muñoz se conocieron a raíz del estreno de la misa compuesta por Daniel en honor de su madre, estrenada y dirigida por el padre agustino en 1909 (ver nota 8).

5. *Yaraviés [sic] del Ollantay.*

MÚSICA COLONIAL

6. *a. Dos pastoriles.* (Danzas que se bailan en Pascua de Navidad).
- b. Dos Pasacalles.* (Bailes que se usan en carnestolendas).

MÚSICA MESTIZA

Contemporánea.

7. *Dos Tristes*, (de Arequipa). Composiciones que han reemplazado a los antiguos yaraviés.

Al día siguiente de esta velada, en un periódico local salió publicado el programa y la transcripción completa de las disertaciones de Villalba Muñoz y de Barreda y Laos; esta información se completó con el discurso de Wiesse en un número posterior, debido a la falta de espacio para publicarlo todo junto. La revista *La Ilustración Peruana* también se hizo eco de este concierto, y en el número del 3 de marzo publicó un artículo titulado “Música incaica” (Año II, N.º 29).

En su discurso, Villalba Muñoz menciona algunos antecedentes acerca de la música incaica de diversos estudiosos extranjeros, entre los que menciona a “Eduardo Rivero, Soeling, Bernier de Valois, Oscar Comettant, [François-Joseph] Fétis, D. Marcos Jiménez de la Espada, [Felipe] Pedrell y Luisa Lacal”, además del arqueólogo norteamericano Charles Mead. Sin embargo, el agustino atribuye principalmente a los peruanos José Castro, Leandro Alviña y Daniel Alomía Robles “la clave verdadera para conocer, primero, la naturaleza del sistema incaico y su diferencia de nuestro diapasón, y para poder coleccionar después con orden cronológico y diferencial las canciones populares del Perú” (Villalba Muñoz 1910: 24). Un poco más adelante, el relato se centra extensamente en Robles y la importancia de su trabajo:

Al modesto, pero incansable cultivador del canto popular, al Sr. D. Daniel A. Robles debe hoy el Perú la clave y punto de partida para distinguir y conocer, con seguridad absoluta, la verdadera música incaica de la colonial, y éstas, a su vez, de cualquiera otra que haya sido importada del extranjero después de la conquista. El estudio, la constancia, las continuas exploraciones, viajes y estadía entre los mismos indios de la sierra y salvajes de la montaña; su íntima amistad con el malogrado P. Gabriel Salas [sic] (el padre de los campos), un ingenio nada vulgar y una rara complexión para esa clase de música antigua, le ha dado al Sr. Robles la primacía y un lugar preferente en el *folk-lore [sic]* del Perú; primeramente, por su abundante colección de *danzas y canciones* legítimamente incaicas, verdadero documento histórico tradicional y el más completo de ricas melopeas que sin alteración alguna ha subsistido en el seno de todas las tribus que se extienden desde Quito hasta La Paz; verdadero

comprobante, indestructible argumento de los principios que sostiene. Y después, por haber llegado a penetrar el secreto importantísimo del *sistema musical incaico*, y tal vez su procedencia; y porque, conocido esto, también ha llegado a demostrar en qué ha influido la música europea para enriquecer y darle un nuevo colorido (no carácter) al *yaraví* del tiempo posterior o colonial (Villalba Muñoz 1910: 25-26. Énfasis en el original).

Si bien Villalba Muñoz reconoce que Alomía Robles no es el primero en “descubrir” el sistema musical de los incas, entiende que su labor de recopilación y su habilidad en distinguir entre música pre- y poscolonial lo coloca por encima del resto, dejando así en segundo plano los trabajos previos de los cusqueños Castro y Alviña. Esta posición en la que el padre agustino ubica a Daniel Alomía Robles, que es compartida políticamente por el Gobierno de turno, es la que –ciertamente– definirá los siguientes años del músico huanuqueño.¹²

Después de este primer evento, a fines de julio de ese año, se repite la misma velada en el Teatro Municipal, ahora no solo contando con la presencia del presidente, sino también de su esposa, de su hija y de “distinguidas familias de nuestra sociedad”, al decir del diario *El Comercio* (Lima, 31 de julio 1910: s/p). Al mismo tiempo, Alomía Robles recibe una medalla de oro otorgada por las autoridades municipales a raíz de su trabajo de reconstrucción de la música incaica. A partir de allí, Robles pasará –durante los siguientes siete años de su vida– a repetir esta modalidad de concierto-conferencia en distintas partes del país y del exterior, aunque no será su única actividad. Durante esos años, Daniel Alomía Robles se dedicará también a la composición, pero, principalmente, a continuar su labor como “restaurador de la música incaica”.

En agosto de 1910, a continuación de los conciertos-conferencias dados en la UNMSM y el Teatro Municipal, Robles ofreció una audición privada “de interés artístico y científico” en su “rancho de la avenida Chorrillos” –al decir del periódico *El Barranquino*– dirigida a intelectuales y figuras políticas, entre las que se encontraban el hispanista y profesor francés Ernest Martinenche, monseñor Quatrocchi y el canciller francés Saint Marie. Y en los primeros meses de 1911, la prensa comenzó a promocionar una ópera escrita por Daniel Alomía Robles, de la cual se decía que iba a ser estrenada

12 Tanto Vega como Holzmann arguyen algo parecido. Vega asevera que si bien el trabajo de Alviña y Castro fue en paralelo al de Alomía Robles, este “descubrimiento” alcanza mayor difusión a partir del trabajo del huanuqueño (Vega 1946: 34); Holzmann dice que si bien Castro y Alviña habían realizado trabajos previos sobre la música de los incas, “fue Robles quien presentó por primera vez en público ejemplos musicales desconocidos hasta ahora fuera de los lugares serranos, suscitando una serie innumerable de comentarios, los que tuvieron repercusiones e imitaciones en todo el continente americano” (Holzmann 1943: 17). De estos comentarios se desprende, entonces, el hecho de que la consagración “nacional” de Robles estuviese dada por la presentación de su “descubrimiento” en la ciudad de Lima, mientras que los estudios de Castro y Alviña, según Holzmann, no excedieron las fronteras de lo local al no tener una circulación por fuera de la región andina. Muy posiblemente, no fuera del Cusco.

en Buenos Aires. La obra mencionada es *Illa Cori o la conquista de Quito por Huayna Cápac*, aunque en estas primeras crónicas los periodistas la llamen indistintamente con los nombres de *Huayna Cápac* o de *Illa Cori*. Por lo que se pudo consultar en el fondo documental que se conserva en el IDE-PUCP, Robles escribió la ópera en reducción de canto y piano, y orquestó únicamente tres secciones: un “intermezzo”, un aria para tenor y un “aria coreada” para soprano (con coro). De estas tres secciones se encuentran tanto la partitura completa como las partes. La instrumentación utilizada es la siguiente: flauta, oboe, clarinete en do, clarinete bajo en si bemol, fagot, trompetas, cornos en do, trombones, percusión, arpas, violines I y II, viola, violonchelo y contrabajo.¹³ A partir de estos materiales, deducimos que, en realidad, la ópera nunca fue escrita en versión orquestal en su totalidad, lo que nos induce también a pensar que Robles esperaba la oportunidad para ponerla en escena con el fin de completar la orquestación.



El compositor peruano señor Daniel A. Robles, que dará en Buenos Aires algunos conciertos y que procura también estrenar aquí su ópera «Illa Cori»

Imagen 1. Daniel Alomía Robles en revista *Caras y Caretas*, Buenos Aires, N.º 668, 22 de julio 1911: s/p.

¹³ Todas las partituras fueron consultadas en el fondo documental Robles del IDE-PUCP: DAR-0203, DAR-0204, DAR-0205 DAR-206 y DAR-0207.

La primera oportunidad esperada, como dijera más antes, fue el viaje a Buenos Aires. La prensa limeña menciona primero el viaje de Villalba Muñoz, y luego el del propio Alomía Robles, con el propósito de estrenar esta ópera (imagen 1).¹⁴ Esto finalmente no sucedió, pero, durante su estadía en la capital argentina, el 21 de julio de 1911 se realizó, en el Teatro Odeón –como reza en el programa del evento– una “Gran audición de música incásica y exótica. A beneficio del Instituto Superior de Economía Doméstica de San Vicente de Paul. Con el concurso del maestro Drangosch y su orquesta de 100 profesores y coros”.¹⁵

La función se organizó a la manera de los conciertos-conferencias brindados un año antes en Lima. La primera parte comenzó con una disertación del intelectual argentino Jorge Cabral, quien algunos años más tarde, en 1915, publicará un texto titulado *La música incaica* –posiblemente derivado, si no copia textual, de esta charla de 1911–. A esta exposición le siguieron dos partes musicales: la primera de “música incásica” y la segunda de “música colonial”. Los periódicos de Buenos Aires hicieron promoción y breve mención del concierto en sus secciones sociales, como evento benéfico (imagen 2), pero no en la sección de teatros. Esto se debió a que, en el Teatro Odeón, en aquel entonces actuaba una compañía de ópera italiana, la cual –esa misma noche, después del concierto-conferencia de música incaica– se encontraba realizando su novena función de abono, con la obra *Il povero Piero* (*La Prensa*, Buenos Aires, 21 de julio 1911: 1).

Después de su paso por Buenos Aires, Daniel Alomía Robles vuelve a Lima y, entre fines de 1911 y durante 1912, sigue brindando sus conciertos-conferencias a la manera iniciada en 1910.¹⁶ También, según Varallanos, sigue dedicándose a la composición, aunque no queden rastros de muchas de las obras mencionadas por él (Varallanos 1988: 19).¹⁷

14 Abraham Valdelomar y Óscar Fritz son dos de las personalidades importantes de la intelectualidad peruana que escribieron acerca de la ópera de Robles y su posible estreno en Buenos Aires.

15 Un ejemplar del programa de este concierto se encuentra en el Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIET) de Buenos Aires. Agradezco el dato y la consulta del programa a su director, Lucio Bruno Videla.

16 A principios de 1912, los periódicos registran un concierto-conferencia realizado el día 2 o 3 de enero en el Teatro Municipal y patrocinado por el Instituto Histórico de Lima, con la disertación a cargo de Abraham Valdelomar.

17 Varallanos, al referirse a las obras de Robles durante estos años, lo hace citando a Carlos Vega y menciona la composición de música escénica de la que no quedan registros: la zarzuela *Alcedo*, letra de Abelardo Gamarra; la opereta *La Perricholi*, libreto de Mario Alarcón; y *Las tapadas*, libreto de Julio de la Paz y Carlos Mariátegui.

CONCIERTO DE CARIDAD — El viernes a las 5 de la tarde se realizará en el teatro Odeón una audición de música incásica y exótica dada por el maestro peruano señor Daniel A. Robles, quien ha coleccionado los cantares populares del Perú.

La fiesta está patrocinada por la sociedad de San Vicente de Paul y será a beneficio del instituto superior de Economía Doméstica de esa institución.

Dirigirá la orquesta de 100 profesores el maestro Drangosch.

El programa preparado es el siguiente.

Primera parte — La música incásica, su origen, su influencia, su evolución. Disertación del señor Jorge Cuzal.

Núm. 1o Música incásica: Andahuaylino (La Mariposa), bailes primitivos.

Núm. 2. Ollanta (Jaravi, orquesta y coro).

Núm. 3 Danza huanca.

Núm. 4. Danza Atahualpa: a) Entrada del Inca; b) combate y prisión del Inca; c) muerte de Atahualpa, coro y orquesta.

Núm. 5. Huayno, pastoril, (Queno).

Núm. 6. Himno al sol, orquesta y coro.

segunda parte — Núm. 7. Cachapari.

Núm. 8 a y b, dos pasacalles (bailes que se usan en carnestolendas a dos flautas y piano).

Núm. 9, a y b, dos tristes. Música contemporánea, que ha reemplazado a los antiguos Jaravies, dos flautas y pianos.

Núm. 10 Orquesta, Jaravi.

Imagen 2. “Concierto de caridad”. *La Prensa*, Buenos Aires, 18 de julio 1911: 12.

El 9 de mayo, Daniel Alomía Robles publica, en el diario *El Comercio*, una repuesta a la carta en la que Federico Alfonso Pezet, ministro peruano en Washington, señala que en Estados Unidos se recopila música indígena y pide que en el Perú se haga lo mismo. Alomía Robles explica que desde hace 20 años se dedica a esa tarea, hecho que el ministro parece desconocer. El huanuqueño expresa que las puertas de su casa están abiertas para quienes quieran acercarse a su trabajo, y aclara que, hasta ese momento, han mostrado mayor interés los extranjeros que los peruanos (“La música incaica”, *El Comercio*, Lima, 9 de mayo 1913: s/p).¹⁸ Como ejemplo de esta última afirmación,

18 A los pocos días, Eduardo G. Lara manda una carta al mismo diario en apoyo de Robles y de su “patriótica labor” (“Comunicados”, *El Comercio*, Lima, 14 de mayo 1913: s/p). Ver también Salazar Mejía (2013: 87).

a fines de mayo Alomía Robles da un concierto para la legación de Francia, en la residencia del ministro de este país, el señor Henri des Portes de la Fosse, ubicada en Miraflores. Según el diario *El Comercio* (Lima, 26 de mayo 1913: s/p), el evento fue organizado por Amadeo del Solar en honor de Enrique de la Riva Agüero (imagen 3). En una nota periodística publicada en *La Prensa* del 23 de mayo, se informa que en el concierto, además de la participación de Alomía Robles y su esposa, Sebastiana, el “barón D’Harcourt” cantó dos romanzas acompañado al piano por su esposa. Entendemos que es una referencia a Raoul y Marguerite d’Harcourt, quienes en 1925 publican en París el libro más influyente y conocido acerca de la música de los incas: *La musique des incas et ses survivances*. En este libro, los autores mencionan que cinco de las melodías allí publicadas se las deben a Robles, pero dicen no entender por qué el músico, a pesar de haber realizado su amplia labor de recopilación, “se niega a publicar sus anotaciones” (Raoul y Marguerite d’Harcourt [1925]1990: XVII-XVIII).



Imagen 3. *El Comercio*, Lima, 26 de mayo 1912: s/p. A la derecha de la imagen se ve de pie a Daniel Alomía Robles. La mujer que se encuentra sentada a la izquierda, casi al centro de la foto, pareciera ser Marguerite d’Harcourt.

En esos tiempos, las conexiones de Robles con la política parecen incrementarse, y en octubre de 1913, durante el mandato del presidente Guillermo Billinghurst, Daniel Alomía Robles es nombrado “director de los trabajos de investigaciones y excavaciones

que se llevarán a cabo en el valle de Nazca e Isla de San Lorenzo, con el fin de recoger los restos de la civilización incaica” (*El Comercio*, Lima, 12 de octubre 1913: s/p). La expedición se verá truncada debido al golpe de Estado del coronel Óscar R. Benavides a comienzos de 1914 (Varallanos 1988: 20).

Sin embargo, el cuarto momento mítico de la figura de Robles no se produce a raíz de su nombramiento, sino que sucede a finales de 1913, más precisamente en el mes de diciembre, cuando se estrena la zarzuela *El cóndor pasa...*¹⁹ con texto de Julio Baudouin –también conocido como Julio de la Paz– y música del propio Robles. El estreno, la recepción y el análisis de la obra se encuentran muy bien documentados por Luis Salazar Mejía. La zarzuela parece haber alcanzado bastante éxito, según lo que relatan las crónicas del momento (Salazar Mejía 2013: 95-109). La novedad de la pieza se debe a la seriedad del argumento, referido a la explotación minera; en la obra se realiza una crítica social sobre una temática nacional, en contraste con las zarzuelas llamadas sicalípticas –es decir, picarescas–, tan en boga en aquel entonces. Por otro lado, el “más de centenar” de puestas en escena de la obra de Baudouin y Alomía Robles mencionado por varios investigadores (Varallanos 1988: 20, Raygada 1956: 26, Pinilla 1980: 516)²⁰ no era un fenómeno extraordinario para la época. Este se explica en el contexto del llamado “teatro por horas” –también conocido como “sistema de tandas”–, por el cual, en una misma función, se representaban varias zarzuelas o fragmentos de ellas, modalidad que se repetía prácticamente todas las noches de la semana.

El éxito de la zarzuela no hizo, sin embargo, que Alomía Robles se abocara de lleno a la composición, sino que volvió a emprender el camino de la “restauración arqueológica” y de la organización de sus conciertos-conferencias ilustrativos, de índole “cientificista”. Primero se dirigió hacia el sur de Perú y luego realizó una gira hacia el norte que lo llevó fuera del país; llegó a Estados Unidos, donde radicó varios años. En función de los álbumes de recortes periodísticos guardados por Robles, y de algunas anotaciones de ciudades y fechas, podemos trazar el recorrido realizado entre 1914 y 1919 (tabla 1).

19 Acerca de si la obra puede ser considerada o no como zarzuela, ver Roque Samamé (2021).

20 Mientras que Varallanos dice que las representaciones fueron 300 y Raygada “un centenar”, Pinilla y Vega hablan de 3000, lo cual resulta claramente exagerado y poco veraz.

Tabla 1. Viajes de Alomía Robles desde 1914 hasta 1919

Año	Meses	Ciudad
1914	junio-diciembre	Arequipa
1915	enero-febrero	Puno
1915	febrero-marzo	La Paz (Bolivia)
1915	marzo	Puno
1915-1917	abril (1915)-enero (1917)	Cusco*
1917	febrero-julio	Lima
1917	julio-agosto	Trujillo
1917	agosto	Chiclayo
1917	agosto	Piura
1917	agosto	Sullana
1917	septiembre	Guayaquil (Ecuador)
1917	septiembre-octubre	Quito (Ecuador)
1917	noviembre-diciembre	Ciudad de Panamá (Panamá)
1918	enero-febrero [¿julio?]	La Habana (Cuba)
[1918]	[¿junio?]	[Ciudad de México]**
1919-(1933)	agosto (1919)-junio (1933)	Nueva York (Estados Unidos)

* En mayo de 1916 se menciona una breve estadía de Robles en Urubamba.

** Este viaje figura entre corchetes porque no he podido determinar fehacientemente si Robles estuvo en México. Desde 1917, se menciona en la prensa que planea dirigirse a ese país en su viaje rumbo al norte, y en un artículo de 1918 se anuncia su inminente arribo, pero no hay otro dato que lo verifique.

Según consta en varios artículos periodísticos, en abril de 1914 Daniel Alomía Robles recibió otra designación –como se ha mencionado, la primera se truncó por el golpe de Estado a Billinghurst– para realizar su trabajo de “restauración”, en este caso en el sur del país. Esta vez el nombramiento se produjo durante el gobierno de Benavides y fue firmado por el ministro de Justicia, Rafael Grau.

Lima, 28 de abril de 1914

Señor don Daniel Alomía Robles.

Presente

En la fecha se ha expedido por este Despacho la siguiente resolución:

“Siendo de la más alta importancia nacional proteger los estudios de arte indígena que realiza el profesor don D. A. R.; se resuelve: –Comisionarle por el término de seis meses para que recorra los departamentos del Sur, el Cusco especialmente, con el objeto de perfeccionar sus estudios arqueológicos y completar la colección de música incaica que tiene en preparación; –El señor Robles recibirá como toda remuneración la suma de *treinta libras al mes* (Lp. 30. 0. 00) que le será abonada por la Tesorería Fiscal del Cusco, con cargo a la partida número 24 del Pliego extraordinario de Justicia del Presupuesto General.

El señor Robles queda obligado a dar cuenta de los resultados de esta comisión.

–Regístrese y comuníquese. –Cinco rúbricas de la Excma. Junta de Gobierno. –Grau.” (*El Sol*, Cusco, 12 de junio 1915: s/p).²¹

El motivo de que la resolución se publicara por segunda vez en el diario cusqueño *El Sol*, más de un año después de la designación, fue para hacer notar que Alomía Robles no había percibido el pago correspondiente, y que el lapso de seis meses señalado por el nombramiento inicial era demasiado breve para tan ardua tarea. Es posible que el corto paso de Grau como ministro de Justicia –finalizado prácticamente al mes de firmada la resolución– haya sido el motivo por el que no se consustanciara la designación. Pero más allá de todo esto, Alomía Robles continuó sus viajes por el sur del país: cruzó a la ciudad de La Paz, en Bolivia, y radicó por casi dos años en la ciudad del Cusco. En todos estos lugares, Daniel alcanzó un gran reconocimiento por parte de los intelectuales locales, y ciertamente consiguió contratos y designaciones temporales para sustentarse económicamente,²² además de continuar con los conciertos-conferencias, en muchos casos organizados por asociaciones benéficas de mujeres.

Acerca de los conciertos-conferencias celebrados durante este periodo, podemos afirmar que siempre contaron con el acompañamiento al piano de su esposa, Sebastiana, y con la participación de personalidades locales que se hacían cargo de la “conferencia”. En Arequipa, en junio de 1914, contó con la participación del intelectual Francisco Mostajo. Robles presentó, durante su estadía en esa ciudad, un himno compuesto por él en homenaje a Mariano Melgar, figura emblemática en la historia independentista de Perú –en general– y de Arequipa –en particular–, y aprovechó para realizar un “concierto

21 Ver también los artículos de *La Prensa* (“Plausible resolución de la Junta de Gobierno. Recolección de música incaica. Importante comisión del maestro Robles”, Lima, 1º de mayo 1914) y *El Comercio* (“Don Alomía Robles y la música incaica”, Lima, 1º de mayo 1914: s/p).

22 Entre estos nombramientos que figuran en recortes periodísticos, lamentablemente sin fechar, encontramos su designación como subprefecto de Urubamba y como inspector de higiene; este último cargo quizás sea anterior a sus viajes por el sur, aunque es difícil de determinar. Estos recortes se encuentran en los cuadernos mencionados del fondo documental del IDE-PUCP.

patriótico” en honor a él. Estas veladas siguieron hasta el enero de 1915. A los pocos días, brindó un concierto-conferencia en Puno, y continuó hacia La Paz (Bolivia), en donde, además de seguir con sus veladas, entabló relación con el investigador austriaco Arthur Posnansky, quien hacía años se encontraba realizando estudios en el sitio de Tiahuanaco.²³ De allí vuelve a pasar por Puno camino a Cusco, donde permanece dos años. La prensa menciona una breve estadía en Urubamba alrededor de abril o mayo de 1916.²⁴ En un recorte periodístico sin fecha ni datos de publicación –pero que posiblemente sea temporalmente contemporáneo–, puede leerse que Alomía Robles fue designado allí como subprefecto:

El supremo Gobierno, como ya lo hemos anunciado a nuestros lectores acaba de confiarle el delicado cargo de Subprefecto de Urubamba, al señor Daniel Alomía Robles, quien, no dudamos, sabrá desempeñarlo dignamente.

El señor Robles en otras épocas ya ha dado pruebas de su tacto político y dotes especiales para el desempeño de puestos públicos, pues, en varias provincias ha sido alcalde municipal, dejando siempre gratos recuerdos de su feliz actuación como autoridad edilicia (“Acertado nombramiento”, s/n, s/f: s/p).

Aunque las crónicas periodísticas solo den cuenta de las celebraciones o las veladas artísticas, es posible pensar que Alomía Robles siguió recopilando melodías en estos viajes por el sur. Esta hipótesis se basa en las anotaciones que realiza en las melodías recopiladas, en las que señala, la mayoría de las veces, el lugar de donde las tomó. Más difusas son las fechas, ya que muy pocas veces aparecen anotadas (ver Robles Godoy 1990, vol. 1).

Su estancia más larga en estos años, como mencionara antes, fue en el Cusco. La recepción que tuvo allí fue igual de buena –o mejor aún– que en otras ciudades. En Cusco, Alomía Robles se vinculó enseguida con los intelectuales locales, especialmente con el reconocido indigenista Luis E. Valcárcel y con el rector de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, el norteamericano Albert Giesecke.

A mediados de abril de 1915, Valcárcel le comunica a Robles que el Instituto Histórico del Cusco –el cual él preside– lo ha nombrado por unanimidad como socio de número.²⁵ Y a mediados de noviembre de 1916, le notifica que, en la última sesión de este instituto, los socios han votado por unanimidad tributarle un “voto de aplauso por la

23 Entre los papeles de Alomía Robles se encuentra una invitación a cenar, en idioma francés, de parte del matrimonio Posnansky para el día 4 [de febrero] a las 8 de la noche. También se publicita en los diarios una comida organizada por Posnansky en honor del “restaurador de la música incaica”.

24 En el periódico cusqueño *El Sol*, 27 de mayo de 1916: s/p.

25 Carta de Luis E. Valcárcel a Daniel Alomía Robles del 16 de abril de 1915 (en el fondo documental del IDE-PUCP).

importantísima obra en que se halla empeñado de reconstituir el antiguo plano –incaico i [sic] colonial– de la ciudad del Cusco”.²⁶ Esta última mención es un tanto singular, ya que muestra el interés que Robles tenía no solo por reconstruir el pasado musical, sino también por realizar una labor de tipo “arqueológica” más amplia. Recordemos que los biógrafos de Robles mencionan su instrucción en el dibujo, la pintura y la escultura, por lo que –posiblemente– trazar un plano de la ciudad no le resultó una tarea imposible, si bien para realizar la reconstrucción histórica de la antigua urbe incaica requería también otros conocimientos.

La admiración de los intelectuales cusqueños por el músico huanuqueño hace que, en enero de 1917, se le obsequie una medalla de oro y un diploma –confeccionados por el orfebre Vizcarra y el dibujante Amoretti, respectivamente– por su labor como “restaurador de la música incaica”.²⁷ Después de esta consagración en la “capital de los incas”, Robles vuelve a Lima, en donde comienza a organizar su viaje hacia el norte del continente, que culminará con su estadía durante 14 años en Estados Unidos. Pero antes de viajar allí, realiza una suerte de gira artística con sus conciertos-conferencias por el norte del Perú, y luego pasa a Ecuador, Panamá y Cuba. Este viaje también lo inicia junto con su mujer y sus hijos, además del poeta Enrique Bustamante y Ballivián, quien asumió la parte de las disertaciones o conferencias durante los conciertos brindados. Los periódicos de junio de 1917 narran los banquetes de despedida realizados por la intelectualidad limeña a ambos artistas.

El paso de Robles por el norte de Perú –Trujillo, Chiclayo, Piura, Sullana– y luego Ecuador –Guayaquil y Quito–, (Ciudad de) Panamá y Cuba –La Habana– aparece reflejado en la prensa local de cada lugar. Es interesante ver cómo, en la mayoría de casos, el éxito le precede, anunciándose con antelación el arribo del músico a la ciudad de turno. En el Ecuador, el compositor Francisco Salgado reivindica el título de Robles como el “restaurador de la música de los incas” (“Concierto en el Teatro Sucre”, *El Día*, Quito, 5 de octubre de 1917). En el periódico *La Estrella de Panamá*, Robles es mencionado no ya como el restaurador de la música incaica, sino como “arqueólogo” (“Una interesante

26 Carta del 15 de noviembre de 1916 (IDE-PUCP).

27 En carta dirigida a William E. Gates, de la Universidad de Tulane, Alomía Robles describe todos los premios que obtuvo en el Perú durante esos años. Estos son los siguientes: (i) mención honrosa de la Universidad de San Marcos de Lima (22 de febrero de 1910); (ii) medalla de oro de la Municipalidad de Lima (28 de julio de 1910); (iii) diploma de honor de la Universidad y Municipalidad de Arequipa (30 de julio de 1914); (iv) diploma de honor de la Universidad de Puno (6 de enero de 1915); (v) medalla de oro del Instituto Tiahuanacu de la Sociedad Geográfica de Bolivia (4 de mayo de 1915); (vi) medalla de oro de la Sociedad de Señoras del Cusco (14 de agosto de 1915); (vii) medalla de oro y diploma de honor de la Junta Departamental de la Municipalidad, la Universidad y el Instituto Histórico del Cusco (12 de enero de 1917); (viii) medalla de oro y diploma de honor de la Municipalidad y Juventud de Trujillo (1.º de agosto de 1917). Carta disponible en <https://cdm15999.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15999coll16/id/127520> (última consulta: 14/9/2021).

visita al arqueólogo Alomía Robles”, *La Estrella de Panamá*, 13 de noviembre de 1917); y en La Habana, se lo presenta como “músico profesional” (*La Nación*, La Habana, 26 de diciembre de 1917). En agosto de 1919 arriba a Nueva York, en donde es llamado simultáneamente “arqueólogo” y “compositor” (*The Sun*, Nueva York, 24 de agosto: s/p), y en donde se inicia una nueva etapa de su vida que cubrirá los siguientes 14 años.

La vida en Estados Unidos: conciertos y fonografía

Los años de Daniel en Nueva York fueron diferentes de los vividos antes en el Perú. En 1920, a menos de un año de su estadía, Daniel sufre la pérdida de su esposa, Sebastiana.²⁸ Dos años después, contrae nupcias con su cuñada Carmela, hermana menor de Sebastiana, con quien tiene dos hijos –uno de ellos es Armando–.

Durante esta etapa, Alomía Robles ya no se dedica con la misma frecuencia a dar los conciertos-conferencia a la manera “cientificista” con que lo venía haciendo desde 1910.²⁹ Esto no significa que se desinteresara por promover la música incaica o que abandonara su labor de “reconstrucción”, ya que entabló contactos con académicos norteamericanos interesados en este trabajo³⁰ y se esforzó por publicar su extensa colección de canciones, como se desprende de su correspondencia con el especialista en cultura maya William E. Gates, de la Universidad de Tulane, entre 1924 y 1927.³¹ En estos primeros años, según cuenta Daniel, recibió también el ofrecimiento del presidente de Estados Unidos, Warren G. Harding, para componer y llevar a escena una ópera que se pensaba estrenar en 1926, con motivo del décimo aniversario del Canal de Panamá, teniendo en cuenta que la celebración por la apertura de esta obra había tenido que postergarse debido a la

28 En el periódico venezolano *El Universal* se menciona la llegada de Alomía Robles a Nueva York y se comenta del delicado estado de salud de Sebastiana: “El señor Robles no ha podido visitar los más importantes centros artísticos de esta capital hasta la fecha, a causa de la enfermedad de su señora esposa, quien fue recientemente operada”. (“Reconstrucción incaica”, *El Universal*, Caracas, 30 de octubre de 1919: 1).

29 Es posible pensar que esto se deba a que, durante sus años en Nueva York, Daniel –según contara su hijo Armando– no aprendió inglés, con lo cual su círculo estaba limitado a hispanoparlantes o norteamericanos que hablaran español (Vadillo Vila 2006: https://web.archive.org/web/20080327153445/http://www.elperuano.com.pe/edc/2006/12/02/pers_.asp). Sin embargo, entre sus papeles existe una página mecanografiada de su autoría acerca de la fortaleza de Sacsayhuamán escrita en idioma inglés, aunque también podría pensarse que ese documento fue traducido por otra persona (texto en IDE-PUCP, DAR-C-0027).

30 Holzmann, Varallanos y Raygad.

a mencionan charlas brindadas por Alomía Robles en las universidades de Columbia, Yale (Holzmann 1943: 20 y Varallanos 1988: 22), Chicago y Harvard (Raygada 1956: 26), pero no he hallado registros de estos eventos.

31 Se puede consultar esta correspondencia aquí: <https://cdm15999.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15999coll16/id/12751>. Holzmann (1943: 20) menciona también la ayuda de Peter H. Goldsmith, director de la división interamericana de la American Association for International Conciliation, dato que se ve corroborado por estas cartas.

Primera Guerra Mundial. Sin embargo, la muerte de Harding y la sucesión de Calvin Coolidge en la presidencia de Estados Unidos dificultó las negociaciones y la celebración nunca se llevó a cabo (More 1942: 695).³²

Un dato un tanto desconocido, es que, alrededor de 1920-1922, compuso –o adaptó– la música para el ballet “Inca”,³³ del bailarín norteamericano Hubert Julian *Jay* Stowitts.³⁴ Posiblemente este ballet haya sido el que figura como parte del espectáculo creado por John Hastings Turner llamado *Mayfair and Montmartre*, que se llevó a escena en Londres en el teatro New Oxford entre marzo y mayo de 1922, aunque Robles no aparezca mencionado.³⁵ Esto se desprende de una carta que el mismo Stowitts le dirige y que traducimos completa:

Carlton Chambers

Querido Sr. Robles:

Estamos encantados por la música tan característica que ha escrito para nuestro ballet “inca”. Fui enviado a usted por ser la máxima autoridad en los temas del antiguo imperio de los incas en Perú. Los ritmos son tan originales, tan bárbaros y tienen esa extraña triste cualidad tan típica de los Andes.

Por favor acepte mi sincera gratitud y apreciación por un trabajo que ciertamente tendrá gran éxito en cuanto se produzca nuestro ballet.

El Sr. Tours³⁶ y yo queremos ir a su casa en un tiempo cercano para ver sus instrumentos incas.

Muy atentamente,

H. J. Stowitts³⁷

32 Varallanos (1988: 23) cuenta la misma situación, pero deformada, confundiendo las fechas de los acontecimientos, lo cual puede llevar a una malinterpretación de los hechos que el propio Robles relató detalladamente en la entrevista brindada a More.

33 El catálogo de la obra de Daniel Alomía Robles realizado por Holzmann incluye esta obra colocada bajo la designación de “zarzuela” y que se encuentra “sin partitura completa” (en Raygada 1956: 28).

34 Varallanos menciona que, en 1928, Robles visitó Inglaterra, Francia, Alemania y España invitado por un “millonario yanqui” (1988: 24). No dice de dónde ha extraído el dato, aunque vemos que ya lo menciona Vega (1946: 32). Es posible pensar que este viaje fuera en 1922 en lugar de 1928, si suponemos que quizás Robles conoció a Stowitts y Tours en Inglaterra, sumado al dato que salió publicado en algunos diarios (consultados en el fondo IDE-PUCP) acerca de que la “música de los Incas”, compilada por Robles, fue puesta en escena en Berlín a fines de agosto de 1922.

35 De este espectáculo ha subsistido una grabación, y se puede ver el ballet “inca” en un registro mudo a partir del minuto 1’50” en <https://www.youtube.com/watch?v=R516rrSQQSo>

36 Se refiere al director musical inglés Frank Tours.

37 “*Dear Mr. Robles: We are enchanted by the most characteristic music which you have written for our ‘Inca’ Ballet. I was sent to you as to the greatest authority on the themes of the ancient empire of the Incas in Peru. The rhythms are so original, so barbaric and have that sad bizarre quality so typical of the Andes. Please accept my sincere gratitude and appreciation for a work which is certain to have a huge success when our ballet is produced. Mr. Tours and I want to come to your home some time soon to see your Inca instruments. Yours most sincerely, H. J. Stowitts*”. La carta se encuentra en el fondo documental del IDE-PUCP.

Es posible pensar que, tras la muerte de Sebastiana –quien, como mencionara antes, lo “estimuló como nadie” (More 1942:694) y lo acompañó al piano en sus múltiples conciertos-conferencias–, Daniel emprendiera otros caminos. Uno de ellos es el de la composición –como se ve en el caso del ballet y en los conciertos ofrecidos hacia finales de la década– y, paralelamente, el de la difusión de la música peruana –tanto suya como de otros autores–, no ya tan solo para ilustrar el pasado incaico, sino más bien para desarrollar los géneros folclórico-populares contemporáneos que pudieran brindarle cierto éxito comercial a través de la industria discográfica (tabla 2) y la edición de partituras y rollos de pianola.³⁸

Tabla 2. Grabaciones de obras compuestas o arregladas por Daniel Alomía Robles (datos obtenidos de la Discography of American Historical Recordings: <https://adp.library.ucsb.edu>).

Compañía	Fecha de grabación	Título	Compositor o arreglador
Víctor	27/8/1917	<i>El cóndor pasa</i> (danza incaica)	DAR (comp.)
Víctor	29/8/1917	<i>El cóndor pasa</i> (incaica)	DAR (comp.)
Víctor	20/2/1920	<i>Aún la nieve se deshace</i> (andinas) (disco de 10")	Mariano Melgar (comp.) DAR (arr.)
Víctor	20/2/1920	<i>Aún la nieve se deshace</i> (andinas) (disco de 12")	Mariano Melgar (comp.) DAR (arr.)
Víctor	20/2/1920	<i>La palma</i> (triste arequipeño)	DAR (comp. y arr.)
Víctor	17/3/1920	<i>Sobre la playa</i> (triste)	DAR (comp.)
Víctor	17/3/1920	<i>Dolora</i> (triste)	DAR (comp.)
Víctor	19/8/1920	<i>Amanecer andino</i> (danza incaica)	DAR (comp.)
Víctor	31/3/1922	<i>Cashua La republicana</i> (danza)	DAR (comp.)
Brunswick	12/8/1928	<i>Himno nacional del Perú</i> (himno)	José Bernardo Alcedo (comp.) DAR (arr.)
Brunswick	12/8/1928	<i>Ataque de Uchu-Mayo</i> (marcha)	DAR (arr.)
Brunswick	12/8/1928	<i>Hasta abajo... china</i> (tondero)	DAR (comp. y arr.)
Brunswick	12/8/1928	<i>La concha de perla</i> (tondero)	Eladio R. León (comp.) DAR (arr.)
Víctor	15/8/1928	<i>Amanecer andino</i> (danza incaica)	DAR (comp.)



38 En los álbumes de recortes del fondo documental del IDE-PUCP se encuentra el anuncio de la empresa de rollos de pianola Q. R. S. Music Company publicitando las siguientes obras de Alomía Robles: *Amanecer andino*, *El cóndor ¿pasa?*, *Danza inca*, *Los trigales* y *Las mariposas*.



Compañía	Fecha de grabación	Título	Compositor o arreglador
Brunswick	23/11/1928	<i>Kashua</i> (música indígena)	DAR (comp. y arr.)
Brunswick	23/11/1928	<i>Molisa</i> (música indígena)	DAR (comp. y arr.)
Brunswick	30/11/1928	<i>Amancaes</i> (tondero)	José C. Ávila (comp.) DAR (arr.)
Brunswick	30/11/1928	<i>Pasión criolla</i> (resbalosa)	José C. Ávila (comp.) DAR (arr.)
Brunswick	30/11/1928	<i>Viva Malambo</i> (resbalosa)	Eladio R. León (comp.) DAR (arr.)
Brunswick	30/11/1928	<i>Que viva San Juan Bautista</i> (marinera)	José G. Hernández (comp.) DAR (arr.)
Brunswick	22/1/1929	<i>El glorioso Condorcanque (one-step incaico)</i>	Isidoro Z. Purizaga (comp.) DAR (arr.)
Brunswick	22/1/1929	<i>Pobre cholita mía (fox trot incaico)</i>	Isidoro Z. Purizaga (comp.) DAR (arr.)
Brunswick	22/1/1929	<i>Kashua La huanuqueña</i> (inca danza)	DAR (comp. y arr.).
Brunswick	22/1/1929	<i>Huayno La fascinerosita</i> (inca danza)	DAR (comp. y arr.)
Brunswick	6/4/1929	<i>Ella presentía</i> (canción)	DAR (comp.)
Brunswick	6/4/1929	<i>Algo me dicen tus ojos</i>	DAR (comp.)
Brunswick	6/4/1929	<i>Fue una ola del mar</i> (canción)	DAR (comp.)
Brunswick	6/4/1929	<i>Volverán las obscuras golondrinas</i>	DAR (comp.)
Brunswick	7/4/1929	<i>El cisne</i> (canción)	DAR (comp.)
Brunswick	7/4/1929	<i>Decepción</i>	DAR (comp.)
Brunswick	7/4/1929	<i>Por qué las aves...</i>	DAR (comp.)
Brunswick	9/4/1929	<i>Ya me voy a otra tierra...</i>	DAR (comp.)
Brunswick	9/4/1929	<i>Un imposible</i>	DAR (comp.)
Brunswick	9/4/1929	<i>Si atendieras a los ruegos...</i> (canción)	DAR (comp.)
Brunswick	2/5/1929	<i>A una ola</i>	DAR (comp.)
Brunswick	24/5/1929	<i>Marchitas ya...</i>	DAR (comp.)
Brunswick	24/5/1929	<i>Tiene la luna</i>	DAR (comp.)
Brunswick	24/5/1929	<i>Volverán las obscuras golondrinas</i>	DAR (comp.)
Brunswick Columbia	24/5/1929 [década de 1930]	<i>Decepción</i> <i>El cóndor pasa</i>	DAR (comp.) DAR (comp.)*

* El registro del disco de Columbia fue tomado de Salazar Mejía (2013: 146).

De las grabaciones de la discográfica Víctor, encontramos dos primeros registros hechos en el Perú en 1917 –antes de la partida de Alomía Robles hacia Estados Unidos–,

con dos grabaciones tituladas *El cóndor pasa* que reproducen una de las canciones de la zarzuela homónima. Les suceden varias grabaciones de obras escritas o arregladas por Alomía Robles durante 1920 y registradas por diversas agrupaciones instrumentales o dúos vocales, seguidas de otras tres grabaciones –en 1920, 1922 y 1928– realizadas por la Orquesta Víctor, dirigida por Nathaniel Shilkret.

Entre 1928 y 1929, los discos grabados por la empresa Brunswick –salvo *A una ola*, realizada por el conjunto Los Castellans– fueron, en su mayoría, obras del propio Robles –aunque también figuran varios arreglos de obras de otros compositores– interpretadas por la Orquesta Peruana de Daniel Alomía Robles, dirigida por él. El orgánico de esta orquesta, según la descripción que aparece en los registros fonográficos, es violín, flauta, clarinete, saxo, dos cornetas, dos trombones, tuba, piano y tambores. En algunos casos se incluye acordeón. Algunas de las grabaciones son puramente instrumentales, y otras son obras cantadas a una o dos voces, en su mayoría con registros vocales de tenor y barítono, aunque hay algunos registros cantados por soprano y tenor. Salazar Mejía también menciona la grabación de *El cóndor pasa* por la discográfica Columbia, ejecutada por la banda de la Marina de Estados Unidos, dirigida por Charles Benter (2013: 146).³⁹

En agosto de 1929, la Goldman Band, dirigida por Edwin Franko Goldman, realizó una serie de conciertos; en uno de ellos, dedicado a la legación peruana en Estados Unidos, incluyó obras de Alomía Robles.⁴⁰ Y, casi a fin de año, el 30 de diciembre, la Unión Panamericana dio su 48.º concierto en Washington con obras de diversos compositores latinoamericanos, entre ellos la canción *Fue una ola del mar*, escrita por Daniel (“Concierto hispanoamericano para el 30 en Washington”, *La Prensa*, 20 de diciembre 1929: s/p).

En la entrevista realizada por More, Robles menciona que, en ese mismo año, obtuvo el tercer puesto en un concurso en Washington por una composición suya, pieza que se incluye en la edición publicada por su hijo Armando. La obra a la que se refiere es el poema musical *El indio* para quinteto de vientos y piano, presentada con el seudónimo L. Selbor (Robles Godoy, 1990, vol. 2: 1100-1138). Lamentablemente, no se han encontrado al momento otros registros que den cuenta de este concurso.⁴¹ En esa misma entrevista, Daniel menciona que, en 1931, la Unión Panamericana y el Instituto Internacional de Educación, entre otros, “se dirigieron al Gobierno del Perú,

39 Lamentablemente, no hemos encontrado datos de si la empresa Columbia grabó más canciones de Robles.

40 Ver “La música incaica”, *La Prensa*, Lima, 10 de agosto de 1929; “Music”, *The Morning Telegraph*, Nueva York, 10 de agosto 1929: s/p.

41 En el texto que da inicio a la obra, en la edición de Robles Godoy, se dice que esta ganó el segundo premio, y que el concurso tuvo lugar en Nueva York. Esta información se diferencia del relato del propio Robles, quien dice que fue el tercer puesto y que sucedió en Washington. Varallanos (1988: 23) repite la información dada por Daniel.

recomendando la publicación de mi obra, haciendo hincapié sobre su trascendencia”, aunque el pedido no obtuvo aceptación, ya que en “Estados Unidos no se recibió ni respuesta de esa comunicación” (More 1942: 695).⁴²

Más allá de la que pareciera haber sido una buena recepción de su obra y su trabajo en Estados Unidos, Daniel Alomía Robles vuelve definitivamente al Perú –junto con su familia y tras 14 años de ausencia– en 1933.

Regreso al Perú

Según cuenta Varallanos (1988: 24), Daniel Alomía Robles llega al Callao el 16 de junio de 1933 y se instala en Lima. En diciembre de ese año, se registra un homenaje “al folklorista don Alomías [*sic*] Robles” (*El Callao*, 14 de diciembre 1933: s/p) en el Teatro Municipal. En ese evento estuvo presente el presidente de la República, el general Óscar R. Benavides,⁴³ el mismo que había regido –en 1914– los designios truncos de Robles en ciertos cargos públicos, como ya se mencionara en otro apartado. Este evento estuvo compuesto por una presentación a cargo del poeta Enrique Bustamante y Ballivián –querido amigo de Daniel y quien lo acompañara en su gira por el norte del Perú hacia Estados Unidos–, seguido de un concierto con obras de Robles. Ese año, la Sociedad de Bellas Artes elige a Alomía Robles como vicepresidente para el periodo de 1934-1935; la institución estaba presidida por el escultor Luis Felipe Agurto y se nombró como presidente honorario al intelectual hispanista José de la Riva Agüero.⁴⁴ Este pareciera no haber sido el único cargo ejercido por Daniel, ya que en 1934 figura como presidente de la Asociación Música y Danza (*El Comercio*, Lima, 25 de octubre 1934: s/p). Más o menos en simultáneo, Alomía Robles se presenta como candidato a representante del departamento de Huánuco, de donde es oriundo (“Candidatura eminentemente nacionalista”, s/n, Lima, septiembre 1934: s/p), aunque desconocemos lo que aconteció con su candidatura, ya que no se han encontrado más datos al respecto.

También en octubre de 1934 se realizó un concierto de música en los salones de

42 Esa carta de recomendación apareció publicada en el diario *La Crónica* del Perú cinco años más tarde (9 de febrero de 1936), en un esfuerzo por revalorar la obra del huanuqueño a su regreso al país.

43 Menciono los rangos militares de Benavides en función de las fuentes citadas. Varallanos (1988: 20), por ejemplo, describe a Benavides como “coronel”, mientras que en el periódico aquí referido se lo menciona como “general”.

44 Varallanos (1988: 25) menciona que en “1939 Robles fue designado Jefe de la Sección de Bellas Artes del Ministerio de Educación de Lima; cargo que fue suprimido dos años después, en 1941, con motivo de instaurarse en dicho Ministerio una de las numerosas ‘reformas administrativa-educacional’”. Quizás este nombramiento en la Sociedad de Bellas Artes sea un antecedente, o quizás Varallanos –en su relato– confundiera las fechas y el cargo.

la Universidad Católica, que reunió a los compositores peruanos de aquel momento. La velada, organizada por el profesor del curso de Geografía Social, Arturo Jiménez Borja, tenía el fin de hacer oír a los alumnos “las melodías andinas, que simbolizan los distintos caracteres de la sierra peruana” (*La Prensa*, Lima, 16 de octubre 1934: s/p). Según consta en *La Prensa*, Daniel Alomía Robles disertó sobre la música aborígen y la técnica utilizada para componerla o armonizarla. Luego, Daniel tocó el *Himno al Sol* en el piano, seguido de su *Amanecer andino* interpretado por Ernesto López Mindreau. Francisco Ibáñez ejecutó la *Sonata* de Luis Duncker Lavalle. Según sigue la crónica, “Alfonso de Silva interpretó ‘Procesión’ de Roberto Carpio y Carlos Sánchez Málaga tocó dos composiciones tituladas ‘Yaraví’ y ‘Humos de jarana’. Por último, [...] Teodoro Valcárcel ejecutó con admirable maestría ‘Estampa Andina’ y ‘Danza Imperial’” (*La Prensa*, Lima, 16 de octubre 1934: s/p).

Es interesante notar cómo, a su regreso al Perú, Daniel pasa a ser considerado por la prensa ya no como antes de irse a Estados Unidos –“el restaurador de la música incaica”–, sino como “folklorista”. Es importante destacar, sin embargo, que este cambio de designación no significó de ninguna manera un cambio de apreciación de aquellos que estimaban al huanuqueño. Muy por el contrario: el 8 agosto de 1935, un grupo de amigos le ofreció un agasajo debido al “homenaje que le tributaron [...] las radiodifusoras de Nueva York, al dedicar una hora especial transmitiendo su música a todo el continente” (“El homenaje de ayer en ‘La Cabaña’ a Daniel Alomía Robles”, *El Comercio*, Lima, 9 de agosto 1935: s/p). Todo ello a pesar de que, como comentara su hijo Armando: “Daniel no se consideraba un folklorista; en más de una ocasión declaró pública y privadamente que él era ‘un simple recopilador de nuestra música antigua, en peligro de perderse para siempre’” (Robles Godoy 1990, vol. 1: 416).

Armando Robles Godoy también narra que, en 1936 o 1937, su padre fue invitado a componer la música de la película *Sangre de selva* y que, según él, y hasta donde recuerda, “fue la única plata que le pagaron a mi padre por un trabajo de composición” (Robles Godoy 1990, vol. 3: 1449). En los años siguientes, aproximadamente de 1939 a 1941, según cuenta Varallanos (1988: 26), Daniel escuchó varias de sus obras interpretadas en versiones orquestales instrumentadas por Rodolfo Holzmann –*La huanuqueña*, *Himno al Sol*, *Danza huanca*, *El indio*– y Vicente Stea –*El resurgimiento de los Andes*–.

En los dos últimos años de su vida, en su casa de Chosica, Daniel se dedicó a “ordenar y pasar en limpio” las piezas que había recopilado durante años. Debido a su mal de Parkinson, la tarea fue muy ardua, pero, en junio de 1942, logró concluirla (Robles Godoy 1990, vol. 1: 416). Daniel falleció al mes siguiente, el día 17 de julio, en Lima.⁴⁵

45 Ver las entradas de Alomía Robles en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* y *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, respectivamente.

Muerte y resurrección del cóndor

Uno de los hechos que más trascendencia han otorgado a una obra de Daniel Alomía Robles después de su muerte es la conocida disputa legal acerca del tema de Simon y Garfunkel *El cóndor pasa* (*If I could*), grabado en 1970. Si bien no voy a centrarme en esta historia –ya hartamente conocida– puedo resumir el conflicto de la siguiente manera: Paul Simon escuchó la melodía en un teatro de París, interpretada por el grupo Los Incas. El director del grupo, Jorge Milchberg, le dijo a Simon que esta era una melodía popular andina sin autoría, pero cuando la canción se difundió comercialmente, Armando Robles Godoy estableció que esa era la composición de su padre, grabada y registrada en Estados Unidos por la editorial Edward B. Marks Music Corp. en el año 1933 (aunque, como se puede observar en la tabla 2, ya había registros discográficos de “El cóndor pasa” desde 1917).

Como señala Salazar Mejía, la canción de Robles había mantenido popularidad durante su vida y, después de su muerte, “a mediados de la década de 1940 y en la década de 1950 [...] existía una versión folklorizada [...]” (Salazar Mejía 2013: 147). Estas versiones incorporaban instrumentos como quenenas y guitarras, no presentes en las grabaciones realizadas en vida de Robles. Es posible pensar que la difusión de esta canción en el ámbito de la música folclórica la haya llevado a “perder” la autoría, ciertamente recuperada tras la judicialización por la adaptación de Simon y Garfunkel. Si bien el título *El cóndor pasa* pertenece originalmente a la obra de 1913, la canonización de una de las canciones de la zarzuela con el mismo título la ha llevado a convertirse en uno de los símbolos musicales de la identidad peruana dentro y fuera del país, y ha ubicado a Daniel Alomía Robles como su figura fundamental.⁴⁶ Esta trascendencia ha hecho posible que, en su ciudad natal de Huánuco, se creara, en el año 1952, la Academia Musical Daniel Alomía Robles, transformada en Escuela Regional de Música en 1957 y luego en Conservatorio Nacional de Música; a partir del 2017, se convirtió –y sigue siendo hoy– Universidad Nacional.⁴⁷

Por otra parte, tuvieron que pasar casi más de 50 años de su muerte para que, a pesar de sus esfuerzos en vida, todo su trabajo de recopilación musical y parte de su propia obra fueran, finalmente, publicados. Esto se concretó en el año 1990 gracias al esfuerzo de su hijo Armando, que contó con la ayuda de Rodolfo Holzmann, Enrique Pinilla y, tras la muerte de este –como ya comentáramos–, Edgar Valcárcel, con el auspicio del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

46 Por ejemplo, recuerdo de niña, a fines de la década de 1980, cuando mi hermana mayor aprendió a tocar *El cóndor pasa* en la flauta dulce en la escuela primaria en Buenos Aires (Argentina).

47 Ver <https://drive.google.com/file/d/1aUOJBL7hiP-q-26Pde0cMw8Jg7IxTpkx/view>

Algunas conclusiones

Si bien en la actualidad la labor que realizó Daniel a lo largo de su vida como recopilador y como músico es mayormente desconocida por el público en general, durante los últimos años se vienen realizando esfuerzos por comprender su figura de manera más acabada. Esta suerte de “olvido” adrede de muchos estudiosos de la música en el Perú durante un largo periodo de tiempo no es casual, sino que podemos suponer que se debe a la posición y recepción que tuvo Robles en vida, como investigador y como músico-compositor.

Respecto de su rol como investigador, es posible imaginar que su trabajo –de carácter autodidacta– hiciera que ciertos investigadores con títulos y estudios académicos lo juzgaran quizás como menos “científico”. En las cartas entre Robles y Gates, por ejemplo, este último le comenta que compartió la música que le enviara Robles “al Jefe de una institución buena, que sólo me contestó: ‘Es probable que los indios, también el transcriptor, han sido influenciado [*sic*] por la música europea de la iglesia”, poniendo así en duda su labor.⁴⁸

Sobre su función como compositor, muchos músicos académicos peruanos vieron en Robles a un músico “sin formación técnica” –según Holzmann, replicado por Varallanos (1988: 30)–, que logró hacer sonar su obra en contextos de música académica. Al decir de Raygada, las piezas de Daniel “jamás llegaron a concretarse en partituras cabales” y “si llegaron a tomar forma orquestal fue debido a la colaboración de técnicos europeos a él vinculados por comprensión y simpatía” (Raygada 1956: 29). Raygada también expresa:

La personalidad musical de Alomía Robles ha sido calificada de muy opuestas maneras, desde la hiperbólica, típicamente periodística, que lo llama “el Wagner de América” (que eleva al folklorista a regiones estratosféricas o hunde a Wagner en las profundidades de un empirismo insondable), hasta la negación de sus legítimos méritos. Un criterio equilibrado, sin embargo, sabrá encontrar en tan abnegada y paciente labor, méritos indiscutibles (Raygada 1956: 28-29).

Si Alomía Robles hubiese sido entendido como un músico popular, quizás las disquisiciones hacia su labor compositiva no hubieran ofrecido la resistencia que, durante muchos años, sostuvieron los círculos musicales eruditos acerca de su obra. La crisis de identidad que atravesó –y continúa atravesando– el Perú entre su pasado y presente andino-serrano y costeño-criollo colocó a Robles –y lo sigue colocando– en esa doble mirada interna que se debate entre el rechazo y la aceptación.

48 Carta del 16 de noviembre de 1925. Disponible en <https://cdm15999.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15999coll16/id/127521>

Es posible que, en el presente escrito, haya omitido muchos datos relevantes acerca de la vida y obra de Daniel Alomía Robles. Mi intención, como dije al inicio, no es la de contar una historia lineal, con un fin determinado. He querido, más bien, contrastar fuentes secundarias –en algunos casos replicadas sin ningún sustento fáctico– con fuentes primarias, y determinar cuánto de lo que se sabe hoy día acerca de la vida de Alomía Robles sucedió, o simplemente forma parte de una construcción mítica. En esa búsqueda, me ha sorprendido comprobar varios de los hechos narrados por el propio Daniel y que, a la distancia, muchos escépticos las creyeran fabulaciones del músico para resaltar su figura. También he podido dilucidar muchas situaciones de “teléfono descompuesto” o “malogrado” –como sucedió, por ejemplo, con el supuesto estreno de la ópera *Illa Cori* en Buenos Aires–, en las que un cronista escribe un dato erróneo en un diario, que luego otro periodista repite y distorsiona o malinterpreta; de esta manera, con el tiempo, se construyen historias falsas o narraciones ficticias frente a los posibles hechos acontecidos. Sin embargo, generalmente no es el relato del propio Daniel –difícil de encontrar, salvo en las escasas entrevistas brindadas o en las pocas cartas encontradas– el que produce estas confusiones –más allá de algunas fechas o datos aún no corroborados–. La fuente está constituida, en parte, por los cientos de artículos publicados a lo largo de su vida en la prensa del Perú, la Argentina y el Ecuador, los cuales también erigieron el mito en torno a Robles ya sea que lo presenten como músico, compositor, compilador, folclorista, arqueólogo, restaurador o incluso sacerdote de la música incaica, sea para alabarlo o para criticarlo.

Referencias bibliográficas

- Alomía Robles, Daniel. 1912. “Como oí mi primer huayno”. *Barrancos* (julio): s/p.
- Alomía Robles, Daniel, Carlos Wiese, Alberto Villalba Muñoz y Felipe Barreda y Laos. 1910. *Conferencia literario-musical*. Lima: E. Rosay Editor.
- Barbacci, Rodolfo. 1940. “Daniel Alomía Robles”. *Revista Musical Peruana*, 15: s/p.
- _____. 1949. “Apuntes para un diccionario biográfico del Perú”. *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, 6: 414-510.
- Cabral, Jorge. 1915. “La música incaica”. *Anales de la Facultad de Derecho* 5: 581-612.
- D’Harcourt, Raoul y Marguerite. 1990 [1925]. *La música de los incas y sus supervivencias*, traducido por Roberto Miro Quesada. Lima: Occidental Petroleum Corporation of Peru.
- Holzmann, Rodolfo. 1943. “Daniel Alomía Robles”. *Eco Musical* 2, 10 (julio): 15-21.
- _____. 1943. “Catálogo de las obras de Daniel Alomía Robles”. *Boletín de la Biblioteca de la Universidad Mayor de San Marcos* 13: 25-78.

- Madrid, Alejandro L., ed. 2021. “Dosier: La biografía musical en la musicología latinoamericana del siglo XXI”. *Revista Argentina de Musicología* 22, 1 (marzo): 13-144.
- More, Ernesto. 1942. “Con Daniel Alomía Robles (charla retrospectiva)”. *Peruanidad* 2, 8 (julio): 690-695.
- Pinilla, Enrique. 1980. “Informe sobre la música en el Perú.” *Historia del Perú* 9, 361-677. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.
- _____. 1988. “La música en el siglo XX”. En *La música en el Perú*, 127-189. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 1988.
- Raygada, Carlos. 1956. “Guía musical del Perú”. *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, 12: 24-29.
- Robles Godoy, Armando (Ed.). 1990. *Himno al Sol. La obra folklórica y musical de Daniel Alomía Robles*, 3. Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Roque Samamé, Sergio Luis. 2021. “El imaginario popular en torno a *El cóndor pasa*: un análisis semiótico musical”. Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Romero, Raúl R. 1999. “Alomía Robles, Daniel”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, 1, 526. Basilea: Bärenreiter.
- Salazar Mejía, Luis. 2013. *El misterio del cóndor. Memoria e historia de “El cóndor pasa...”*. Lima: Ediciones Taki Onqoy.
- Stevenson, Robert. 2001. “Alomía Robles, Daniel”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1, 415. Nueva York: Macmillan Publishers Ltd.
- Valcárcel, Edgar. “Alomía Robles, Daniel”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 1, 312-313. Madrid: SGAE.
- Varallanos, José. 1988. *El cóndor pasa. Vida y obra de Daniel Alomía Robles músico, compositor y folclorista peruano. Biografía, glosario, texto del drama, documental, partituras*. Lima: Talleres Gráficos P. L. Villanueva, S. A.
- Vega, Carlos. 1946. *Música sudamericana*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Villalba Muñoz, Alberto. 1910. “Estudio sobre un importante descubrimiento musical”. En *Conferencia literario-musical*. Daniel Alomía Robles et al. (Eds.), 19-42. Lima: E. Rosay Editor.
- Waisman, Leonardo. “La biografía musical en la era post-neomusicológica”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 23 (2009): 177-194.

La Generación del 50: vanguardia, tradición y modernidad

Aurelio Tello

Prolegómeno necesario

Pueden considerarse los años finales de la primera mitad del siglo XX (1948-1950) y los iniciales de la segunda (1951-1955) como los que señalan nuevos hitos y rumbos en la música peruana de esa centuria. Principalmente en Lima, aunque los movimientos regionales aportaron su cuota de renovación, no por pequeña menos importante. Fue el momento en que la presencia en el Perú de Andrés Sas (1900-1967) y Rodolfo Holzmann (1910-1992) –también compositores, pero sobre todo maestros, vinculados a la academia Alcedo, más tarde Conservatorio Nacional de Música (1946)– contribuyó al surgimiento de una nueva generación de compositores, conocida ahora como Generación del 50. A ello se sumó la creación de escuelas regionales de música como las de Arequipa y Trujillo, en las cuales –sobre todo en Arequipa– no tardaron en manifestarse algunas inquietudes creativas.

Entre las nuevas enseñanzas y las herencias provincianas –las anoto según fueron llegando al mundo– se hizo presente la que Enrique Pinilla llama la tercera generación (Pinilla 1980: 569-605), a la que pertenecen los nacidos entre los años 1910 y 1930: Rosa Alarco (Lima, 1911), Enrique Iturriaga (Lima, 1918), José Malsio (Lima, 1925), Celso Garrido-Lecca (Piura, 1926), Luis Iturizaga (1926), Armando Guevara Ochoa (Cusco, 1926), Enrique Pinilla (Lima, 1927), Jaime Díaz Orihuela (Arequipa, 1927), Manuel Rivera Vera (Arequipa, 1928), Francisco Pulgar Vidal (Huánuco, 1929), César Bolaños (Lima, 1931), Luis Antonio Meza (Lima, 1931), Leopoldo La Rosa (Lima, 1931), Olga Pozzi Escot (Lima, 1931), Edgar Valcárcel (Puno, 1932), Alejandro Bisetti (Lima, 1932) y Bernardo García (Arequipa, 1933). Hay quienes, en un alarde de ecumenismo, incluyen a Eduardo Julve Ciriaco (Chincha, 1923) –autor de la opereta *La vendimia* Op. 15, el poema sinfónico *Las líneas de Nazca* y la obertura épica *Angamos*, estrenada en 1979–, Manuel Pérez Acha (Ica, 1928) –un arreglista de temas populares para formato sinfónico, pero también autor de *Raíces*, un poema sinfónico-coral–, Juan

Fiege (Lima, 1936) –que empezó su carrera de compositor apenas en 1968, y escribió música de cámara y dos conciertos para violín y orquesta– y Jacobo Chertman Mizragi (Arequipa, 1937) (Oblitas 2008), aunque su presencia en el medio compositivo ha sido marginal. Enrique Pinilla incluye a José Belaúnde Moreyra, autor de cuatro minuetos en estilo dieciochesco y unos valsos de perfil romántico (1980: 571, 605). En esta aproximación, los dejaremos en su marginalidad. Mediando el siglo y a lo largo de las siguientes décadas, todos convergieron en Lima, pero nunca conformaron un grupo homogéneo ni coincidieron en intereses técnicos, estéticos, musicales o culturales. Y nadie pensó que podía forjarse una escuela peruana de composición. Le debemos a Enrique Pinilla esa organización generacional de los compositores (1980), de todas maneras imprecisa. Entre los años de nacimiento de Rosa Alarco y de Valcárcel había dos décadas de distancia. Más bien, ella era contemporánea del maestro –Holzmann había nacido en 1910–, pero estudió composición solo cuando se creó el Conservatorio Nacional de Música (CNM), en 1946. Clara Petrozzi anota que

Valcárcel divide a su generación en grupos. En el primero incluye con carácter de precursores a Iturriaga, Alarco, C. Garrido-Lecca y Malsio. El segundo grupo es el de más fuerza, compuesto por Pulgar Vidal, Pozzi Escot, Bolaños y él mismo. El tercer grupo, Meza y Albor Maruenda (?), inicia estrenos de obras recién en 1953, igual que el cuarto grupo de estudiantes de composición Luis Iturrizaga (1927) y Teresa Ornano (?). El quinto grupo incluye a Bernardo García (?) y a Manuel Rivera Vera (1928), quienes desarrollaban una actividad aislada en Arequipa y presentaron obras en una transmisión radial en 1953; y el sexto y último grupo incluía a Guevara Ochoa y a Jaime Díaz Orihuela. (1926), a quienes considera “difíciles de definir estéticamente. El primero aún vacila entre lo folclórico y lo moderno. El segundo entre lo folclórico, también, y lo ligero” (Petrozzi 2009: 123).

Es curioso que Valcárcel no incluyera ni a Enrique Pinilla ni a Leopoldo La Rosa, aunque nombrara a Albor Maruenda –un guitarrista y violista argentino de origen español que estuvo un tiempo en Lima, pero cuya carrera se desarrolló sobre todo en Chile– y a Teresa Ornano –destacada pianista, activa como maestra en la academia que mantuvo con su esposo, el violinista Enrique Costa, pero que no dio color (que se sepa) como creadora–.

Ningún compositor importante antes de Holzmann o Sas había formado compositores. Ni José María Valle Riestra (1858-1925) ni Federico Gerdes (1873-1953), educados ambos en Europa y con todos los recursos técnicos que adquirieron –el primero en París y el segundo en Berlín– se propusieron transmitir su sapiencia a músicos más jóvenes. La que hoy se denomina Universidad Nacional de Música había sido antes Academia Nacional de Música (1908), y luego Academia Nacional de Música y Declamación José Bernardo Alcedo (1929), con la mira de convertirla en una institución de formación

profesional, propósito que casi cuajó cuando, en 1946, pasó a ser Conservatorio Nacional de Música (Sánchez Málaga 1999: 3, 908-909). Fue entonces que se consolidó una especialidad de composición que quedó en manos de Rodolfo Holzmann, un músico de origen germano que, llegado en 1938 a nuestro país para ser violinista –y, más tarde, subdirector de la recién creada Orquesta Sinfónica Nacional–, cumplió múltiples tareas como compositor, orquestador, profesor de composición, etnomusicólogo y promotor. Holzmann formó a Rosa Alarco, Enrique Iturriaga y Celso Garrido-Lecca y, años después, a Luis Antonio Meza. También recibió en su clase a Armando Guevara Ochoa, pero la relación entre ellos terminó cuando Holzmann expulsó al joven cusqueño por el estreno de *Vilcanota* sin su autorización. El padre de Guevara decidió, entonces, enviar a su hijo a estudiar a Boston, no composición, sino violín (Vázquez / Martínez 2000, entrevista).

Más tarde, Andrés Sas, llegado al Perú en 1924, formaría –a partir de 1949, en el ya declarado Conservatorio Nacional de Música– a otro grupo de compositores, nutriéndolos con los recursos esenciales de la armonía, el contrapunto, las formas musicales y la orquestación. De sus canteras, llegaron a brillar con luz propia Francisco Pulgar Vidal (1929), César Bolaños (1931), Olga Pozzi Escot (1931) y Edgar Valcárcel (1932), quienes dieron vida a un grupo denominado Renovación. En noviembre de 1951, presentaron –en el auditorio del Conservatorio– un concierto con sus obras, hecho insólito para la época (Petrozzi 2002: 11; Alvarado, 2009, 8; Petrozzi 2009: 122).

Aquella fecha fue histórica, pues nunca se había realizado en el Perú un concierto únicamente con obras peruanas y de jóvenes compositores. Un año después –el martes 16 de septiembre de 1952, en el local de la Asociación Entre Nous–, se llevó a cabo el recital de piano de Edgar Valcárcel. En aquella oportunidad, además de obras de Bach, Scarlatti, Villa-Lobos, García Morillo y Poulenc, se estrenaron piezas de Olga Pozzi Escot, Francisco Pulgar Vidal, César Bolaños y del propio Valcárcel.

El grupo Renovación publicó, entre 1952 y 1954, el boletín *Tempora*, luego llamado *Música*, en el que expresaba sus puntos de vista sobre diversos aspectos de la vida musical peruana y conservatoriana. Dentro de las fronteras del Perú, los tres primeros –Pozzi Escot, Pulgar Vidal y Bolaños– mantienen su vigencia en el panorama de la creación musical. Pozzi Escot es un extraño –pero explicable, como se verá después– caso de autoexclusión.

También Luis Antonio Meza y, por un corto tiempo, Alejandro Bisetti llegaron al aula de Sas. Otros se educaron en el extranjero –Malsio y Pinilla– y algunos hicieron sus pininos en provincias con maestros convencionales –Guevara Ochoa en el Cusco o Rivera Vera y García en Arequipa–. Clara Petrozzi afirma que “La Generación del 50 cuenta con importante producción en todos los géneros. Entre los aproximadamente veinte miembros que la forman, figuran los compositores peruanos más interpretados y

conocidos internacionalmente y, dentro del país, algunas de sus obras han sido grabadas y su producción ha empezado a ser estudiada” (Petrozzi 2010: 45).

Los protagonistas

Formado con Holzmann y Sas, Enrique Iturriaga (Lima, 1918-2019) viajó en 1950 a París a estudiar con Honegger y Simone Plé-Caussade. Pasó su infancia y tuvo sus primeros contactos con la música en el pueblo de Huacho. Es uno de los músicos más influyentes y determinantes por sus múltiples facetas como compositor, docente, director coral, crítico de música, director del Conservatorio, profesor universitario y autor de textos sobre la música peruana. Formó parte de la Agrupación Espacio y de la peña Pancho Fierro, que lo vinculó con la intelectualidad de su tiempo. Ganó dos veces el Premio de Fomento a la Cultura Luis Duncker Lavalle por *Canción y muerte de Rolando* (1947) y *Homenaje a Stravinsky* (1971). Obtuvo el Premio Juan José Landaeta en el II Festival Latinoamericano de Caracas, en 1957, por su *Suite* para orquesta. Resultó ganador en el concurso de obras sinfónicas para conmemorar el sesquicentenario de las batallas de Junín y Ayacucho (1974). Realizó investigaciones sobre compositores como José B. Alcedo, Carlos Sánchez Málaga y Roberto Carpio. Era director del CNM cuando este se transformó en Escuela Nacional de Música (ENM) (1973) –por esas decisiones verticales con que se cambia el espíritu de las instituciones modificándoles el nombre–, pero también lo fue años más tarde, cuando ya había recuperado su denominación original (1999) (Sánchez Málaga 2012: 136-137).

Fue el primero al que genuinamente se le puede llamar compositor de otra generación. El estreno de *Canción y muerte de Rolando* para soprano y orquesta (1947) es un parteaguas en la música del Perú. Recibió las Palmas Magisteriales del Ministerio de Educación y fue designado profesor emérito de la ENM (Pinilla 1980: 574; Pinilla 1985: 170; Estenssoro 2000: 509). Murió a los 101 años de edad, amado y venerado por la inmensa legión de músicos que se formaron con él, a los que iluminó con su sapiencia y buen humor.

José Malsio (1924-2007) estudió con Carlos Sánchez Málaga en el Instituto Bach, en la Eastman School of Music en Rochester, en la Yale University; y, en forma privada, con Arnold Schönberg, en Los Ángeles. Se dedicó a la composición en el breve periodo comprendido entre 1943 y 1954. Abordó la docencia y la dirección de orquesta y, de hecho, fue el primer peruano en ser director asistente de nuestra Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) (1949). Además, fundó la Orquesta Filarmónica de Lima y la Orquesta de Cámara de Radio Nacional del Perú. Dirigió el CNM en 1970, impulsando una intensa reforma de programas y planes de estudios (Sánchez Málaga 2012: 135).

Sus obras fueron conocidas a través de los conciertos de la Asociación Nueva Música y en las temporadas de la OSN. Recibió el Premio Nacional de Fomento a la Cultura Luis Duncker Lavalle. Tras dejar la dirección del CNM, hizo evidente un voluntario alejamiento de la actividad musical. Fue designado profesor emérito de la ENM, irónicamente el nombre que se le impuso a la institución conservatoriana cuando él dejó de ser su director. Sus partituras se conservan en el Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) (Pinilla 1980: 578; Pinilla 1985: 172-174; Valcárcel 1999: 7, 76).

Uno de los compositores vivos de esta generación es Celso Garrido-Lecca (Piura, 1926), quien ha desarrollado una de las carreras más prolíficas de todo el siglo en el Perú y adquirido una notoria presencia internacional por la profundidad, envergadura y calidad de su obra, que muy pocos compositores peruanos han alcanzado. Realizó sus primeros estudios en la Academia Sas-Rosay y en el único lugar donde a un aspirante a músico le era posible hacerlo en el Perú de los cincuenta: en el CNM de Lima, donde fue discípulo de Rodolfo Holzmann. Hacia 1949, se vinculó a la agrupación Espacio, que nucleaba a jóvenes arquitectos, artistas e intelectuales; entonces, junto con Enrique Iturriaga, organizó en Lima los primeros conciertos de música contemporánea. En 1950 viajó becado a Santiago de Chile, donde estudió con Domingo Santa Cruz y con el holandés Fré Focke, mediante quien entró en contacto con las técnicas más modernas de composición: atonalidad, politonalidad, dodecafonismo. Entre 1954 y 1964 se desempeñó como compositor y asesor musical del Instituto del Teatro de la Universidad de Chile. Viajó luego a Nueva York becado por el Instituto Internacional de Educación (1961-1962) y la Fundación John Simon Guggenheim (1963-1964). Asistió —en calidad de becario— a los cursos de verano en Tanglewood, donde fue discípulo de Aaron Copland, el Boulanger de Estados Unidos. En 1965 formó parte del Departamento de Composición de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la misma universidad, de la cual llegó a ser jefe. Fue presidente de la Asociación Nacional de Compositores de Chile en 1968 y 1972 (Tello 1997: 3).

Después de más de dos décadas en Chile, regresó al Perú en septiembre de 1973, a raíz del golpe de Estado que derrocó al presidente Salvador Allende, y se reincorporó paulatinamente al medio musical peruano. Primero dictó seminarios sobre Instrumentación y Composición; luego asumió las cátedras de Composición y Orquestación en la ENM, fundó el Taller de la Canción Popular, y entre 1976 y 1979, dirigió los destinos de la institución. La orientación que le dio hizo de esta un organismo activo, vigoroso, con una vida musical propia de orden interno y un estrecho contacto con la comunidad. Galardonado varias veces por sus composiciones, fue ganador del Premio Tomás Luis de Victoria, que concede la Sociedad General de Autores y Editores de España, equivalente al Premio Cervantes de Literatura. Garrido-Lecca ha sido, a lo largo de una carrera que supera el medio siglo, creador, promotor, organizador, maestro

y líder, y ha dejado una honda huella en cada una de estas facetas, lo que lo ha convertido en una de las figuras decisivas en la música peruana y latinoamericana (Pinilla 1980: 580-581; Pinilla 1985: 174-176; Tello 1997: 3; Tello 1999: 39-42; Torres 1999: 5, 525-528; Tello 2001: 7-26; Petrozzi 2009: 150-152). Forma parte, junto con Edgar Valcárcel, del Colegio Latinoamericano de Compositores de Música de Arte (CLCMA, 2022, *web site*).

En la tesis *A Selected Analytical Bibliography of Works for Saxophone by Composers Associated with the Darmstadt International Summer Courses for New Music: 1946-2021*, de Christopher Mark DeLouis, aparece mencionado Luis Iturrizaga (1926-2014) como uno de los compositores que dieron clases en los cursos de verano de Darmstadt. Estudió piano en el Conservatorio Nacional de Música. Se mudó a Berlín en 1958, donde estudió en la Hochschule für Musik con Boris Blacher (Pinilla 1980: 604; Petrozzi 2009: 159) –con una beca del Senado de Berlín, se dice en algún *blog*, sin mayor explicación (Cornejo 2009)– y, desde entonces, permaneció ajeno al medio musical peruano y nadie sabe que le haya importado. La OSN le estrenó, en 1969, unas *Piezas para orquesta* de corte expresionista. En 1985, Enrique Pinilla informaba que “Sabemos que tiene intensa actividad en Europa, habiéndose editado y ejecutado algunos de sus trabajos” (1985: 186). En el 2016 participó en el Congreso de Compositores Alemanes representando al municipio de Ronnenberg, Hannover. Iturrizaga parece una figura perdida para nuestra música.

Rosa Alarco (1911-1980) estudió en el CNM con Holzmann y Sas, quienes la introdujeron en las novedades armónicas del siglo XX. Fundó el coro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) y realizó investigaciones etnomusicológicas. Compuso música de cámara y realizó numerosos arreglos corales por los que es más conocida, ya que los han cantado –y los cantan– coros de todo calibre. En la actualidad, sus obras camerísticas permanecen ausentes de la vida musical peruana. Es autora de un *Trío* para clarinete, viola y cello; *Preludio indio*; *Pequeña suite* y *Fuga a dos voces* para piano; *Jarana criolla* para coro y orquesta; y *Retablo de la pasión* para coro, flautas y orquesta de cuerdas (Pinilla 1980: 601-602; Pinilla 1985: 185-186; Romero 1999: 1, 161). La Rosa Alarco más conocida y apreciada es la arreglista de *Amor ladrón*, *El cañaverál* y *Lámpara maravillosa*, piezas tradicionales del cancionero popular criollo.

El continuador natural de la estética de Los Cuatro Grandes del Cusco fue Armando Guevara Ochoa (1926-2013), quien estudió con Roberto Ojeda Campana. Lo acompañó siempre una aureola romántica de genialidad desde que debutó –en el Teatro Municipal de Cusco, a los 11 años de edad– como violinista precoz, tocando una de sus composiciones, acompañado de Roberto Carpio al piano. Se formó con Pablo Chávez Aguilar, Enrique Fava Ninci, Bronislaw Mitman y medianamente con

Holzmann. Expulsado de la clase de este último, partió a Boston y luego pasó a Nueva York. Estudió en México con Rodolfo Halffter; y en París, con Nadia Boulanger. Logró plasmar un lenguaje personal que se mantenía cercano al espíritu indigenista de sus mayores, pero un paso más allá que ellos por la armonía extendida o politonal que solía usar. Así se sintió cuando estrenó su *Poema sinfónico* en el Carnegie Hall, en la temporada 1950-1951, con la National Orchestral Association, que conducía León Barzin (Pinilla 1980: 602-603; Pinilla 1985: 176-178; Petrozzi 2009: 119-120). Pero marcó mayúscula distancia con las propuestas vanguardistas de sus contemporáneos. Para unos, representaba la quintaesencia de la peruanidad por sus aires andinos y de fuerte sabor popular; para otros, era un talentoso reaccionario que seguía apegado a la composición de “música de tarjeta postal”. Fue siempre fiel a sí mismo, se ocupó de difundir su obra y mostrarla como el fruto de una mirada al Perú profundo que él había conocido desde niño. Rechazó todas las posturas experimentales de su época aludiendo a la defensa de una expresión propia y telúrica. Incluso, le parecía antiperuana la actitud de Iturriaga de estrenarse como compositor con una obra de temática medieval y lenguaje entre impresionista y neoclásico (Vázquez / Martínez 2000, entrevista).

Actuó en importantes teatros del mundo –Bellas Artes de México, Royal Albert Hall de Londres, Sala Chaikovski de Moscú, Palacio de las Nacionalidades de Pekín, por citar algunos– dirigiendo programas integrados con sus obras. Es el único compositor de esta generación que presentó un concierto con su música invitado por Theo Buchwald y la OSN en 1953 (Petrozzi 2009: 120). Ganó celebridad cuando compuso la música de la cinta *Kukuli*, cuya banda sonora convirtió en poema sinfónico. Enrique Pinilla lo considera un compositor folclorista, pero provisto de recursos técnicos que superan a los de la escuela cusqueña (Pinilla 1980: 603). Recibió una designación de profesor honorario de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y obtuvo, en dos ocasiones, el Premio Nacional de Fomento a la Cultura Luis Duncker Lavalle. El Ministerio de Educación lo distinguió con el grado de Amauta en 1991 y el Instituto Nacional de Cultura (INC) lo declaró, en 1998, Patrimonio Cultural Vivo de la Nación; fue el único compositor de esta generación –y de todas las demás– que obtuvo una distinción así (*El Comercio*, 18 de noviembre de 1998, A-8).

Enrique Pinilla (1927-1989) inició sus estudios musicales en el Instituto Bach y la Academia Sas-Rosay, y los continuó en el CNM, donde fue alumno de Carlos Sánchez Málaga, Sas y Holzmann apenas creada la institución, en 1946. Al año siguiente, partió a Europa y realizó un largo periplo de estudios por Madrid (1947), París (1948-1949), Madrid (1950-1958) y Berlín (1958-1961), estudiando no solo música, sino también cine y técnicas de filmación. Tomó un curso de Música Electrónica en la Universidad de Columbia (1966-1967). A su retorno al Perú, en 1963, enseñó Etnomusicología en el CNM y ocupó la dirección de Música de la Casa de la Cultura, luego INC (1966-1973). En este cargo, con la idea en mente de que había que documentar las ejecuciones

de obras nacionales, se impuso la tarea de grabar los conciertos de música peruana, de cámara y sinfónicos (Petrozzi 2009: 147), llegando a conformar una valiosa fonoteca que hoy se conserva en la Universidad Nacional de Música.

Mientras fue funcionario del Estado peruano, planteó proyectos que chocaron con la falta de apoyo y la indiferencia de los gestores políticos del país: la falta de recursos económicos y la oposición de la directiva de la Casa de la Cultura impidieron realizar muchos planes de Pinilla, como la construcción de una sala de grabación para producir discos de música artística, la construcción de un estudio de música electrónica, la construcción de cabinas de audición de instrumentos peruanos en los museos, la fundación de festivales permanentes de cine peruano y de un archivo de música culta peruana –y otro del cine peruano–, la fundación de la editorial Antara de música peruana, la copia de grabaciones de obras de música artística peruanas para todos los profesores de música de secundaria de Lima, y la presentación de películas peruanas en provincias (Valcárcel 1999: 219-222.).

Fundó la Escuela Superior de Cine y Televisión de la Universidad de Lima y ocupó la gerencia del Canal 13 de esa universidad. Su trabajo en el campo de la Etnomusicología lo llevó a estudiar la música de las comunidades amazónicas y las particularidades rítmicas de la marinera. Participó activamente en los conciertos de música de vanguardia y logró presentar su obra fuera del Perú, en diversos festivales. Actuó en diferentes ocasiones como director huésped de la OSN. Hombre de múltiples intereses y habilidades, entró al terreno de la escritura logrando plasmar aquellos textos que han sido la guía –después de la muerte de Carlos Raygada– de todo lo concerniente a la vida musical del Perú, académica, popular y folclórica. Son ya clásicos el famoso artículo sobre los compositores de su generación publicado en la revista *Fanal* (1966), el amplio informe sobre la música en el tomo IX de la *Historia del Perú* de Juan Mejía Baca (1980), el que publicó en el libro *La música en el Perú* –auspiciado por el Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica (1985)– y las críticas que semanalmente publicó en el diario *Expreso* (1961-1966). También escribió poesía y la novela *Ismandro* (1954), recién publicada en el 2019.

Por otra parte, fue el músico de cabecera del director de cine Armando Robles Godoy, con quien colaboró componiendo las bandas sonoras de *Ganarás el pan* (1965), *En la selva no hay estrellas* (1966), *La muralla verde* (1969) y *Espejismo* (1974), películas en las cuales recogió la experiencia ganada en los documentales que musicalizó en Madrid durante la década de 1950. Obtuvo algunos reconocimientos como compositor, y como investigador y promotor cultural, entre ellos en el Concurso de Composiciones Navideñas de la Asociación Jueves (1965), el Premio Nacional de Fomento a la Cultura Luis Duncker Lavalle (1966), el de Fomento a la Creación Musical de la UNMSM (1967) y el Manguaré de Oro por sus trabajos sobre la música amazónica. El INC le

concedió un premio póstumo: el de Reconocimiento de la Obra Cultural 1992-Creación Artística, por toda su labor creadora (Quezada 1999: 4; Valcárcel 2001: 811). Sus principales biógrafos, José Quezada Macchiavello y Edgar Valcárcel, publicaron sendas biografías que son idénticas –aunque van con sus correspondientes firmas–, el primero en las fascículos del Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana (CEIDML) de la PUCP (1999), y el segundo en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (DMEH) (2000). Pero Valcárcel emprendió un amplio trabajo, *Enrique Pinilla, hombre y artista*, que publicó la Universidad de Lima en 1999. Este texto va más allá de la biografía: recoge testimonios de cuantos lo conocieron y apreciaron, y alcanza a catalogar las obras y los demás trabajos del recordado Paco, hombre de muchas luces y nutrido de genuino amor por la música del Perú (Valcárcel 1999, 22-24; 31-32). Su acervo musical se conserva en el ex CEIDML de la PUCP (Petrozzi 2009: 13).



Compositores de la Generación del 50: Enrique Pinilla, Luis Antonio Meza, Edgar Valcárcel, Leopoldo La Rosa, Celso Garrido Lecca, Francisco Pulgar Vidal y Enrique Iturriaga .
(Foto publicada en *Informe de la música en el Perú*, de Enrique Pinilla, Lima, 1980)

Aunque cambiaran los tiempos –y los gustos–, y llegaran nuevos horizontes estéticos y se ampliaran las técnicas de composición, Jaime Díaz Orihuela (Arequipa, 1927-2020)

siguió siendo un pianista romántico en la era de las vanguardias: fuertemente tonal cuando estallaron las rupturas atonales, lealmente regional cuando la tecnología y la electrónica rompían las fronteras políticas y culturales. Su pasado musical lo entronca con su padre, el compositor Aurelio Díaz Espinoza, y a este con Luis Duncker Lavalle y los románticos arequipeños del XIX. De su ciudad natal pasó a Lima a estudiar en el CNM con Andrés Sas y Jean Constantinescu. Viajó a Italia a tomar cursos en la Academia Chigiana de Siena. Clara Petrozzi lo define como “Continuador de la escuela localista arequipeña” (2009: 204).

Estrenó su *Rapsodia arequipeña* para piano y orquesta en 1949, ubicada dentro de la más rancia tradición romántica y telúrica, incluyendo las maneras pianísticas de resolver la obra; dio vida a la *Cantata a la ciudad caudillo* para coro y orquesta; escribió un *Concierto sinfónico Machu Picchu* para quena y orquesta; dirigió la Escuela Regional de Música de Huánuco (1958), y fue director artístico de Radio Nacional del Perú. Omar Carrasco señala que

Mención aparte merece su producción pianística y de cámara, que sin alejarse de la música tonal y en formas como la canción encuentran el espacio que Díaz Orihuela necesita para desarrollar su lírica inconfundible, destacando *Toco una mano*, *No tengo tiempo para equivocarme* y *Melodía para un concierto* [que algunos conocimos como *Concierto para una melodía*]. En su afán de encontrar una música peruana, recurre al paradigma de la pentafonía y a ritmos cercanos a la música andina, ejemplo de esas obras son: *Suite estampas peruanas*, *Harawi*, *Tusuy* y *Sol de los incas*. Su experimentación con la pentafonía lo llevaría a producir una obra reto para los pianistas, su *Estudio pentáfono* (1969), la misma que recibió los elogios del destacado pianista Juan José Chuquisengo, quien la ha incorporado dentro de su repertorio (Carrasco 2020: 2).

Obtuvo el Premio Nacional de Fomento a la Cultura Luis Duncker Lavalle por su *Rapsodia arequipeña*, el primer premio por la *Marcha militar* para el Sesquicentenario de la Independencia (1971), y medalla y diploma de honor del Congreso de la República (2012). Recibió un homenaje en el XII Festival de Música Contemporánea de Lima en el año 2014 (Carrasco 2020: 2). A su manera, fue el Guevara Ochoa de las tierras del Misti. Injustamente, no tiene una entrada en el *DMEH*.

Manuel Rivera Vera (1928-) estudió viola y composición en la Escuela Regional de Arequipa y, más tarde, en el Conservatorio Nacional de Música (1947), con Pablo Chávez Aguilar y el sacerdote Jaime Aicúa. Fue capo de violas de la Orquesta Sinfónica de Arequipa y luego dirigió el coro de la Escuela de Bellas Artes de Puno. Pagó el precio de la vocación trabajando de maestro en algunos colegios y universidades –colegio Jorge Washington del Callao, Facultad de Medicina de la Universidad Federico Villarreal–, donde fundó coros (blog Manuel Rivera Vera: 2012).

Asistió a José Malsio en la fundación de la Orquesta Filarmónica de Lima en 1960. Compuso obras para orquesta sinfónica (*Contrastes*, *Apocalipsis*, *Fantasia*), de cuerdas (*Especijos*), música de cámara (*Cuarteto de cuerdas n.º 1*, *Trío* para violín, cello y piano), canciones de corte romántico o nacionalista (*Desde la eternidad*, *En el eje de la pena*) y obras para piano (*Suite n.º 1*), algunas de ellas basadas en el sistema dodecafónico. Petrozzi y Eli afirman que trabajó en la OSN como musicólogo (2009: 159; 2002: 9, 227). En realidad, fue copista y encargado del archivo de música y dueño de una pulida caligrafía musical cuando se usaban *particelli* copiadas a mano.

“Trabajamos mucho y sin esperanza”, dijo en una ocasión Francisco Pulgar Vidal (Huánuco 1929-2012). mas logró volcar en sus obras una mirada amplia del Perú, apoyándose en el uso de materiales que no solo proceden del folclore musical, sino de otras fuentes, unas históricas y otras de manifestaciones vivas (Vázquez / Martínez 2000: entrevista). Pulgar Vidal consideraba su país en sí mismo como una temática. Además de tomar motivos de la música de la costa, sierra y selva, todo lo que hizo tuvo que ver no solo con la música peruana: entendió al Perú como una totalidad, una globalidad cultural, histórica, geográfica, sonora, visual, literaria y poética, como si fuera una suerte de cóndor que –desde lo alto– es capaz de tener una visión de conjunto, y todo ello está fuertemente integrado en un lenguaje personal (Tello 2016, 1).

Comenzó sus estudios musicales cuando estaba en la secundaria en el colegio de los jesuitas, el de la Inmaculada Concepción, donde conoció de vista a Celso Garrido-Lecca, José Malsio y José Belaúnde Moreyra (Vázquez / Martínez: entrevista, 2000), que fue director de la OSN. Pulgar bebió de las canteras de Mariano Béjar Pacheco, quien le enseñó los rudimentos del violín; estudió piano con Gustavo Leguía, y teoría y solfeo con Carlos Sánchez Málaga. Ingresó en 1949 al CNM, donde fue discípulo de Andrés Sas entre 1951 y 1955. Viajó a Bogotá a estudiar dodecafonía y fuga con Roberto Pineda Duque (1957), y a su regreso se graduó como profesor de Música.

No se ancló a un aula de colegio, pero publicó una serie de textos escolares que educaron a miles de niños. También estudió Letras y Derecho, una profesión que nunca ejerció. Apareció como compositor en 1951, conformando un grupo de compositores junto con Valcárcel, Bolaños y Pozzi Escot. En 1954 obtuvo el Premio Nacional de Fomento a la Cultura Luis Duncker Lavalle con su *Cuarteto n.º 1* para cuerdas, y lo volvió a obtener en 1959 con su *Sonata n.º 1* para piano. En 1971 ganó el concurso para celebrar el Sesquicentenario de la Independencia con su cantata *Apu inca*. Y siguió acumulando lauros: en 1981, el segundo premio en el concurso de obras sinfónicas del Patronato Popular y Porvenir; en 1983, el Premio Nacional de Música de Cámara, con su *Cuarteto n.º 3*; y en 1995, el Premio Nacional de Folklore Kuntur, concedido por el INC. Su amplio catálogo incluye música sinfónica, de cámara, para piano, canciones, arreglos orquestales y corales (Pinilla 1980, 587-590; Pinilla 1985, 179-181; Quezada 1999, 3-4; Petrozzi 2009, 153-155).

Le ha dado a la música peruana algunas obras esenciales: *Chulpas* para orquesta, los *Tres poemas líricos* para coro, la cantata *Apu inca*, su serie de *Vallejianas* para voz y piano o para coro a capella, *Paco Yunque* para piano.

Armando Sánchez Málaga (1929-2017) estudió en el CNM. Siguió Educación Musical y Composición con Domingo Santa Cruz y Juan Orrego Salas (Pinilla 1980: 604) en la Universidad de Chile, y Dirección de Orquesta en la Hochschule für Musik, en Múnich. Fue alumno de Igor Markevich (España 1966, Montecarlo 1968). Se tituló como profesor de composición en el CNM. Fue director de la Orquesta de Cámara de Concepción (Chile, 1955), de la OSN (auxiliar, 1957-1962; titular, 1962-64; director general y artístico, 1977-1987; titular, 2002-2006), de la Orquesta Sinfónica del CNM (1982-1993), profesor en la UNMSM y en la PUCP. Ocupó la Dirección de la ENM (1986-1990) –donde fue designado profesor emérito–, la Dirección Ejecutiva del INC (1973-1974) y la Dirección del CEIDML de la PUCP. La UNMSM le concedió un doctorado *honoris causa*, recibió la medalla del Congreso de la República y la medalla Dintilhac de la PUCP. Su corto catálogo incluye *Movimiento sinfónico* para orquesta; *Madrigales* para coro a capella; *Preludio, fuga y coda* para violín, viola y cello; *Preludios y fugas* para piano; y *Canciones y danzas populares para niños* para piano. Fue autor, entre otros textos, de *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú* (Iturriaga 2002, 686). Como director de orquesta, contribuyó al estreno de obras de sus colegas de generación, pero nunca promovió su propia música.

Un compositor que rompió de modo flagrante con la tradición fue César Bolaños (1931-2012). Apeló a la multimedia, al arte experimental, a la computación, a la multidisciplina, a la ruptura absoluta con la visión turística del país y del continente para crear un arte que hiciera congeniar planteamientos nuevos con recursos nuevos y técnicas nuevas. Estudió en la Academia Sas-Rosay y en el CNM como discípulo de Andrés Sas. Participó en los conciertos juveniles con sus compañeros Edgar Valcárcel y Francisco Pulgar Vidal, a los que se sumó Olga Pozzi Escot (1951, 1953). Entre 1958 y 1963 estudió composición en la Manhattan School of Music y electrónica en el RCA Institute of Electronic Technology de Nueva York. Ese último año obtuvo la beca del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella de Buenos Aires, donde aplicó sus conocimientos para instalar un laboratorio de música electrónica. Con Mauricio Milchberg se inició en la música por computadora. Entonces nacieron obras que hoy son piezas de culto: *Intensidad y altura*, a partir del poema homónimo de César Vallejo –la primera obra electrónica compuesta en el Di Tella–, las estructuras sonoro expresivas por computación (*Esepc*) I y II, *Ñacahuasu*, sobre fragmentos del *Diario* del Che Guevara (Pinilla 1980: 593-595; Pinilla 1985: 181-182; Alvarado 2009: 7-21; Cambiasso 2009: 105-126). En 1973 regresó al Perú para hacerse cargo de la Oficina de Música y Danza del INC, lo que acabó marcando un cambio de ruta en su quehacer musical. Abandonó la creación (Vázquez/Martínez, 2000: entrevista)

y se entregó a la etnomusicología –*Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*– y, en especial, a la arqueomúsica, con sustanciales investigaciones sobre las antaras nazca (Pinilla 1980, 592-596; Iturriaga 1999, 552; Alvarado, 2009; Petrozzi 2009, 158-159). Y así como sus composiciones se han vuelto emblemáticas y paradigmáticas de la vanguardia de los años 1960 y 1970, sus trabajos de investigación son insustituibles en la bibliografía general de la música peruana. Y se sentía profundamente socialista (un perfil reflejado en parte de su obra, que en algún momento habrá que desentrañar). Parodiando a Vallejo, se puede afirmar que Bolaños era “revolucionario en arte y revolucionario en política” (Vallejo 1973: 35).

Luis Antonio Meza (1931-2014) se definía a sí mismo como “un mestizo peruano en el Perú” (Goyburu 2011, entrevista). Empezó su formación musical en la Academia Alcedo y la concluyó cuando ya era CNM. Se encaminó a la carrera de pianista, estudió Composición con Holzmann y Andrés Sas, y Dirección de Orquesta con Hans Prager y Hans Gunther Mommer, pero desarrolló una polifacética actividad que lo llevó a ser pianista, compositor, director de orquesta, abogado, conferencista, docente –fue maestro de Historia de la Música Peruana en el Conservatorio–, periodista, musicógrafo y temido crítico de música de *El Comercio* durante muchos años. Tiene un amplio catálogo, a pesar de una larga pausa de casi dos décadas de silencio creativo –“Es que no sabía qué componer”, nos dijo alguna vez a los estudiantes del Conservatorio, apabullado por la música de vanguardia que se estrenó en los años 1970 y 1980–, con obras que no se casan con ningún sistema compositivo particular, aunque en ellas predomina el aire neoclásico que aprendió de Holzmann. En 1958 ganó el Premio Nacional de Fomento a la Cultura Luis Duncker Lavalle por su *Cuarteto de cuerdas n.º 2* (Quezada 1999, 4; Valcárcel 2001, 553).

Leopoldo La Rosa (1931-2013) estudió desde la infancia con sus padres, que eran músicos, Prosiguió estudios en el Instituto Bach y luego en el CNM. Su vocación por la dirección de orquesta lo llevó a Salzburgo a estudiar con Igor Markevitch y Eric Leinsdorf; y a Ámsterdam, con Willem van Otterloo. Tomó un curso de Órgano con Marcel Dupré, y de Composición con Ricardo Malipiero. En 1950 ganó la plaza de maestro de capilla y organista de la catedral de Lima. En 1958 participó en Milán en un concierto con música de vanguardia –junto al español Juan Hidalgo, John Cage y Walter Marchetti–, en el que presentó *Musica per pianoforte e 3 timpani* y *Rímak* para grupo de cámara. De esta experiencia nació la inquietud de hacer conciertos en Lima con obras conceptuales, abiertas y aleatorias. Apenas regresó a Lima, a inicios de 1961, llevó a cabo un concierto en el Conservatorio con un programa formado por obras aleatorias. Participó en los conciertos del grupo Nueva Música con estrenos tanto de sus propias obras como de las de sus colegas (Pinilla 1980, 605; Pinilla 1985, 186; Petrozzi 2009, 159). Fue titular de la OSN en diversos periodos (1965-1979, 1983-1984 y 1989-1990), y entre 1970 y 1977 compartió la titularidad con Carmen Moral.

En ese cargo, hizo que la OSN estrenara numerosas obras nacionales de los compositores de su generación. Ante la incomprensión que generó su música conceptual y aleatoria, las formas abiertas, el *happening* y el teatro musical, La Rosa concentró sus esfuerzos en su habilidad mayor: la dirección de orquesta. Además de la OSN, dirigió la Orquesta de Cámara de Miraflores y la Filarmónica de Lima, y actuó como huésped de diversas orquestas nacionales y extranjeras. Compuso música religiosa para algunas circunstancias y escribió la música del film *Un mulato llamado Martín* (1974).

Como dice Clara Petrozzi (2009: 389), Olga Pozzi Escot (Lima, 1931) “ha realizado una brillante carrera, tanto como compositora, como profesora, teórica, editora y musicóloga”, pero solo tiene una presencia marginal en la música peruana. Cuando se le requirieron sus datos para el *DMEH* se negó a proporcionarlos aduciendo que no era una compositora peruana. En tanto su presencia contribuyó al surgimiento de esta generación y fue una activa creadora y participante de la vida musical peruana –por lo menos hasta muy avanzada la década de 1960 (Pinilla 1980: 591; Pinilla 1985: 186; Petrozzi 2009: 123, 159-160)– se le dará el espacio que revele sus aportes a la innovación de nuestra música. En una entrevista ofrecida a Bruce Duffie en 1987 y publicada en internet expresó su posición respecto de su identidad:

I was born there because my family was diplomatically stationed there, but I lived there altogether only the first 5 years of my life, then back to France, then back there during the war, then back to Europe where I did my BAC and then came as an immigrant to USA when I was 17 becoming a citizen within three years, all because of my father's family background; but above all because I never wanted to be FRENCH, only AMERICAN and my two sisters were already here (the nuclear chemist from John Hopkins U. and the Anglo-Saxon linguist now in England). You see, my upbringing was so FRENCH, OK for my siblings, but not for me since I was a kid surrounded by all diplomat kids and only speaking English amongst us all. So, you see, my “native country” is not Peru, also because I was born in property owned by the French in Lima and registered French. I have nothing of Peru. The last time I was there, 20 years ago, was to see my mother, who stayed there because she was born in Rabat and Morocco had become an independent country, and on top she was of Jewish background. My father had died in 1963. There are two guys writing my bio(!?), David Fulmer of Juilliard and Matthew Warnick of Vero Beach, FL, and my early upbringing comes to mind. How I wish they would write something different from the usual bios, although so soon they discovered the Escot de Meslon family - I gather unavoidable.¹

1 “Composer Pozzi Escot in conversation with Bruce Duffie” <http://www.bruceduffie.com/escot.html> Consultado el 15 de mayo de 2022. “Nací en el Perú porque mi familia estaba por razones diplomáticas allí, pero viví solo los primeros 5 años de mi vida. Luego volví a Francia, regresé [al Perú] durante la guerra,

Pozzi Escot es hija de un diplomático francés. Fue llevada a Europa a los 5 años de edad y regresó al Perú durante la II Guerra Mundial. Terminando esta, retornó a Europa y de allí se fue a Estados Unidos. Estudió en el CNM con Andrés Sas y participó en los conciertos que ofrecieron Valcárcel, Bolaños y Pulgar Vidal en 1951. Siguió sus estudios en la universidad Reed College, en la ciudad de Portland (estado de Oregón), y entre 1954 y 1957 hizo una licenciatura en Composición en la Juilliard School of Music, con William Bergsma. En 1960 estudió en la Hochschule für Musik und Theater de Hamburgo con Phillip Jarnach, cuando él había recuperado el prestigio que le negaron los nazis y era una figura reconocida en la música de vanguardia de la Alemania de posguerra. Más tarde, enseñó Composición en el Tanglewood Music Center, la famosa academia de verano de la Orquesta Sinfónica de Boston, en Massachusetts.

Junto con Enrique Iturriaga y Celso Garrido-Lecca, Edgar Valcárcel (1932-2010) forma el trío de compositores-maestros-mentores que más incidencia ha tenido en las posteriores generaciones de músicos. Nació en el seno de un familia de músicos y personas vinculadas a sectores intelectuales de la ciudad del lago. Era sobrino del compositor. Theodoro Valcárcel. Estudió piano en Puno con su padre, luego en Arequipa y más tarde en el CNM con Inés Pauta. En el CNM también estudió con Andrés Sas (Composición), con quien tuvo una conflictiva relación que se atenuó con el transcurso de los años (Vázquez / Martínez 2000: entrevista). Posteriormente, siguió Letras en la Universidad Católica. En Nueva York estudió en el Hunter College y luego pasó becado a Buenos Aires para estudiar en el CLAEM del Instituto Torcuato di Tella. Volvió a Estados Unidos para estudiar Música Electrónica en la Universidad de Columbia, con Vladimir Ussachevski, James Seawright y Alcides Lanza. De regreso al Perú, se integró como profesor al CNM, del que llegó a ser director en dos ocasiones. Cuando aún era estudiante –a mediados de la década de 1950–, fundó la Sociedad Juvenil de Conciertos Anacrusa, con la que organizó festivales de música peruana y dio origen a la revista *Tempora*, más tarde denominada *Música*. Dicha publicación estaba dirigida por los entonces miembros del naciente grupo Renovación: Andrés Sas,

luego volví a Europa donde hice mi bachillerato y después vine como inmigrante a los EE. UU, cuando tenía 17 años, y me convertí en ciudadana después de tres años, debido a los antecedentes familiares de mi padre; pero sobre todo porque nunca quise ser francesa, sino americana. Mis dos hermanas ya estaban aquí (la química nuclear de la John Hopkins University y la lingüista anglosajona, ahora en Inglaterra). Verá, mi educación fue muy francesa. Estaba bien para mis hermanos, pero no para mí, ya que era una niña rodeada de niños diplomáticos y solo se hablaba inglés entre todos nosotros. Entonces, como ve, mi 'país natal' no es Perú. Tampoco, porque nací en una propiedad de los franceses en Lima y fui registrada como francesa. No tengo nada del Perú. La última vez que estuve allí, hace 20 años, fue para ver a mi madre, que se quedó allí porque había nacido en Rabat y Marruecos se había convertido en un país independiente, y encima era de origen judío. Mi padre había muerto en 1963. Hay dos chicos escribiendo mi biografía (?), David Fulmer de Juilliard y Matthew Warnick de Vero Beach, FL, y me viene a la mente mi educación temprana. Cómo me gustaría que escribieran algo diferente de las biografías habituales. Aunque tan pronto descubrieron a la familia Escot de Meslon, asumo que es inevitable”.

Edgar Valcárcel, César Bolaños, Francisco Pulgar Vidal, Jaime Díaz, Albor Maruenda y Olga Pozzi Escot.

También fundó la Agrupación Nueva Música (1967), con la que presentó estrenos de obras de compositores de su generación y de maestros como Holzmann y Sas. Hizo una carrera jalonada de premios: ganó la beca Guggenheim (1966 y 1968), el Premio Nacional de Fomento a la Cultura (1957, 1965), el Premio Coro del Estado (1965) y el de Fomento a la Creación Musical de la UNMSM (1967), el del Concurso de Composición de la Gran Logia (1971), el de la Fundación Cultural del Estado de Bahía (1978), el Premio Inocente Carreño del Convenio Andrés Bello (1981), el segundo lugar en el Concurso del Patronato Popular y Porvenir (1987) y el Primer Premio en el Concurso del LXXXV aniversario de la Sociedad Filarmónica de Lima (1992) (Valcárcel/Tello 2001: 628-629; Petrozzi 2009: 156-157). Editó la *Antología de la música puneña* (1986), es autor de la monografía *Enrique Pinilla, hombre y artista* (1999), y de muchos artículos del *DMEH* (1999-2002). Recibió invitaciones y becas de investigación de los Gobiernos de Canadá (1975), Estados Unidos de Norteamérica (1980) y Alemania (1983). En la ENM, Valcárcel enseñó Piano, fue el erudito profesor de Armonía y el prolijo maestro de Contrapunto, y por sus clases pasaron cientos de estudiantes. Dio el curso de Música de Cámara y fue profesor de Composición hasta su retiro, en 1985. Al año siguiente fue nombrado profesor emérito de la misma institución. Con Garrido-Lecca representó al Perú en el Colegio Latinoamericano de Compositores de Música de Arte (CLCMA, 2022, *web site*), a cuyas reuniones plenarias –en la Ciudad de México– acudía puntualmente. Su amplio catálogo abarca todos los formatos y géneros vocales e instrumentales, incluyendo una ópera para niños (Valcárcel/Tello 2001: 628-629; Petrozzi 2009: 156-157).

Un arraigado espíritu romántico que resultaba *demodé* para el tiempo que le tocó vivir caracterizó a Alejandro Bisetti Vanderghem (1932), quien afirmaba ser un compositor autodidacta. Tenía formación de pianista y componía para el instrumento que le era familiar en los lenguajes del repertorio con el que se había formado. Hizo canciones, obras corales y un *Trío* para voz, cello y piano (Pinilla 1980: 604-605; Pinilla 1985: 186). Asistió a clases de Composición con Sas y con algunos de sus contemporáneos –Valcárcel, Pulgar Vidal o Pinilla–. Clara Petrozzi lo incluye en la corriente neotradicionalista (2009: 366), pero no parece corresponderle esta estética. Más bien, Bisetti o era un romántico ultratardío o simplemente no se imaginaba que podía haber otras maneras de hacer música que no fueran las románticas. En su catálogo predominan piezas tipo preludios, nocturnos, estudios e *impromptus*. En el año 2002 creó su propia editorial para publicar sus obras (Bisetti 2002-2007).

Una nota aparecida en el semanario *Presente* de diciembre de 1956, a raíz del reciente estreno de algunas obras de Bernardo García Izquierdo (1933-2013) –dos *Preludios* y

una *Danza*–, ponderaba su vocación creadora a pesar de que se hubiese desarrollado de manera autodidacta. “La concepción de García es bastante original y revela una fuerte personalidad, tanto armónica como melódicamente”, apuntaba la nota de prensa, pero ponía al descubierto las fallas técnicas y la falta de academia del joven músico arequipeño. Años antes, en 1953, había estrenado algunas obras junto a Manuel Rivera Vera en un concierto por radio (Petrozzi 2009: 123). En una época, fue cornista de la Asociación Orquestal de Arequipa (*Presente*, 29-XII-1956, p. 38) y, más tarde, director del Coro de la Universidad Católica de Santa María de la ciudad mistiana (Arenas Escobedo 2020: 14). Realizó arreglos corales de canciones arequipeñas –*Montonero arequipeño*, *Cardo santo*–, lejos del afán experimental que caracterizó a la Generación del 50.

Influencias externas: el medio musical en el Perú y América Latina

Los años que cubren la etapa posnacionalista se vieron marcados por una serie de acontecimientos que ocurrieron en nuestro país desde la década de 1930 –creación de la OSN y del Conservatorio, surgimiento de organizaciones culturales, aparición de agrupaciones y hechos musicales de cariz moderno– y se prolongaron hasta mediados de los años 1970, cuando la generación de compositores surgida hacia los años 1950 había alcanzado su madurez. Esta generación nació cuando el movimiento internacional de la vanguardia musical –como se conoció a la corriente que, sobre todo, se impulsó desde los festivales de Darmstadt y del surgimiento de los laboratorios de música electrónica en distintas partes del mundo: Colonia, París, Nueva York, Santiago de Chile, Buenos Aires– estaba en auge y cambió radicalmente el curso de la música académica, de arte, de concierto, erudita o como se la quiera llamar. Los parámetros de altura, duración, intensidad, timbre, dinámica, agógica, textura, forma, etcétera, fueron manejados siguiendo una línea de acción que se nutría de las experiencias centroeuropeas o norteamericanas. Esta generación se distinguió por plasmar un pensamiento musical consolidado por la convergencia entre el qué y el cómo, entre el signo y su trascendencia sonora, entre la escritura y el hallazgo de un lenguaje, entre la música como teoría y la musicalidad como condición poética.

Nuevos enfoques de discusión y creación artístico-musical aparecieron hacia mediados de la década de 1940 en nuestro continente –acabando la Segunda Guerra Mundial–, cruzaron el medio siglo y alcanzaron hasta mediados de los años 70 –el rechazo a los nacionalismos, por ejemplo–. El Grupo Renovación –de José Ardévol, en La Habana (1945)– y Música Viva –de Brasil, fundado por Hans Joachim Köllreuter, que lanzó un manifiesto en 1946– fueron algunos de los primeros en dar cauce a estas inquietudes. Vinieron, entonces, las ejecuciones de obras y las discusiones en torno a la música latinoamericana en diversos encuentros de carácter continental. Ya desde los Festivales

Latinoamericanos de Caracas (1954, 1957) o del Segundo Festival Interamericano de Washington (1961) se había puesto en la mesa de discusiones el asunto de la utilización de nuevas técnicas y recursos compositivos. Asimismo, estaba en el corazón del debate el *Manifiesto* del grupo Música Nova (1963), del Brasil, que trazó sendas de orientación artística, estética y política para los compositores latinoamericanos, al que se sumó la firma del histórico documento elaborado en la Casa de las Américas de La Habana en 1972. Dice Juan Orrego-Salas que

Junto con haberse desprendido de la idea exclusiva de recurrir al folclore como medio de identificación, y abrirse a otras posibilidades, el compositor de América Latina se vio expuesto de golpe a un cúmulo de problemas de orden estético y técnicos, inherente al posweberismo y a todos los desarrollos y experimentaciones subsecuentes, incluyendo la música electrónica y aleatoria, el empleo de computadoras y demás. No existió una práctica continuada que condujera en forma natural al compositor hasta esta etapa. [...] No cesó para el compositor, sin embargo, el problema de la identidad. El serialismo, posiblemente en virtud de su dependencia de métodos inflexibles, arrastró consigo necesidades crecientes por parte de quienes lo adoptaron de encontrar medios que confirieran un sello personal a su obra. [...] El miembro de la llamada “vanguardia musical” de América Latina, cuando llegó a verbalizar sus ideas, confesó sentirse víctima de una gradual erradicación de su propio medio, ante lo cual no permaneció indiferente, a pesar de su oposición a todas las formas de nacionalismo que antes había imperado (Orrego-Salas 1980: 185-186).

El enfoque de Orrego-Salas describía una situación –más claramente manifiesta en las décadas de 1960 y 1970– que estaba a flor de piel en todo el continente y sobre la que se adoptaron las más encontradas posturas.

La posición de los compositores peruanos alcanzó situaciones extremas: desde el experimentalismo total con la aleatoriedad y el conceptualismo de Leopoldo La Rosa y la incursión absoluta en la electrónica de César Bolaños hasta el acendrado neonacioindigenismo de Armando Guevara Ochoa. Varios se situaron más cercanos a la visión del compositor guatemalteco Joaquín Orellana (1937), quien consideraba a la corriente romántico-nacionalista como un atributo gastado, pero, en cambio, concedía que el compositor latinoamericano podía descubrir maneras de comportamiento afines a motivaciones que surgieran de su propio medio y fueran capaces de generar elementos para representar formas de expresión continental (Lehnhoff, 2005, p. 260).

Si, por una parte, se consideraba superado al nacionalismo “de tarjeta postal”, como le llamaba Roque Cordero (Cordero 1980: 163) –y de ello hacían ferviente eco Enrique Iturriaga o Celso Garrido-Lecca–, por otra se proclamaba la vigencia del folclore como elemento sustantivo de un arte comprometido con las posturas políticas y estéticas más progresistas y con la defensa de un arte nacional –ahí están las obras

de los brasileños Claudio Santoro (1919-1989) o César Guerra Peixe (1914-1993), o del chileno Luis Advis (1935-2004) para ilustrarlo, e incluso las de Garrido-Lecca de mediados de los años 70—. En el Encuentro de La Habana de 1972, Bolaños afirmaría que la tarea de los compositores latinoamericanos ya no estaba en la asimilación de técnicas, “sino en encontrar un camino para expresar la convulsa realidad política y social de este continente” (*Boletín Música*, 1972, 4). Lo notable y original de varios de los compositores de la Generación del 50 fue que lograron concretar sus búsquedas sonoras y de plasmación de un nuevo lenguaje, así como marcar su distanciamiento de ese nacionalismo al que aludía Roque Cordero —con la sola excepción de Armando Guevara Ochoa, erigido como el natural continuador de la obra de los Cuatro Grandes del Cusco, y de Jaime Díaz Orihuela—, sin apartarse de sus raíces culturales e históricas. Edgar Valcárcel ensayó una definición de su estética y de la de sus compañeros de ruta:

Los factores esenciales de esta nueva generación son los siguientes, cuya terminología pertenece a Díaz Plaja: el factor lastre sería el eco de nuestros músicos, dado en cierta tendencia europeizante u occidentalista; el factor típico sería el que ocupa nuestro presente, es decir, un marcado atonalismo dentro de concepciones libres. Por último, el factor futuro, un nacionalismo advertido en más de un joven compositor; un nacionalismo libre de rapsodas, nacido de la íntima unión de la sangre y el espíritu del músico, con su suelo y con todo aquello que le pertenece como peruano. Es decir, un nacionalismo telúrico, libre de todo sentimentalismo decadente, labrado con vivencias y exento de toda tendencia receptiva, pasiva y copística, casi fotográfica (Valcárcel 1954, citado en Alvarado 2009: 9).

La consolidación de la Generación del 50 pasó por el difícil trance de encontrar cómo hacer un arte en el que se dieran la mano, en lúcida convergencia, lo nacional y lo moderno.

El papel de la Orquesta Sinfónica Nacional

En 1938, el Perú se sumaría al contingente de países que contaban con un conjunto musical emblemático, de tipo sinfónico, que impulsara su desarrollo musical, como había venido sucediendo en nuestro continente a partir de los años 20 y que alcanzaría hasta las décadas de 1960 y 1970. Para dirigirla se invitó al músico austriaco Theo Buchwald, que había estado antes en Chile. Apoyado por el Gobierno del general Óscar R. Benavides, el conjunto sinfónico, en sus primeros 8 años, llevaba efectuadas unas 600 audiciones, entre conciertos y actos diversos; en Lima había estrenado más de 300 obras de unos 140 autores, y logrado presentar a unos 60 artistas de amplia fama, nacionales y extranjeros, entre quienes figuraban solistas como Yehudi Menuhin, Claudio Arrau, Andrés Segovia, Walter Gieseking, José Iturbe, Zino Francescatti, Isaac Stern, Gaspar

Casadó, Andrés Segovia y Nicanor Zabaleta –promovidos por la Asociación Daniel, que presidía Ernesto de Quesada, mediante giras que cubrían todo el continente de norte a sur–, y directores como Erich Kleiber, Jascha Horenstein, Antal Dorati, Jean Moorel, Hermann Scherchen, Aaron Copland, Carlos Chávez e Igor Stravinski (Pinilla 1985: 165-166; Petrozzi 2009: 91-92; Sánchez Málaga 2012: 155). Al celebrarse su décimo quinto aniversario (1953), había interpretado 64 obras de 26 compositores nacionales. La presencia en el podio del mexicano Luis Herrera de la Fuente –entre 1965 y 1971 (Velazco, 2000, p. 276)– significó, a la vez, la oportunidad para que los compositores de la Generación del 50 contaran con un instrumento con el cual dar a conocer sus creaciones.

Herrera de la Fuente, es recordado como un excelente director, que promovió el trabajo de los compositores, directores y músicos peruanos. Herrera tenía además experiencia y contactos en el mundo musical. La orquesta, que contaba entonces con varios músicos contratados del extranjero para los cargos más importantes, interpretó constantemente obras peruanas y estrenó varias composiciones (Meza, 1996b, 60, citado en Petrozzi 2009: 143).

La política de estreno de obras de los compositores del 50 siguió en los años 70, cuando codirigieron la OSN Leopoldo La Rosa y Carmen Moral, y alcanzó a cubrir los primeros años de la década de los 80, cuando se produjo el retorno a la democracia, después de 12 años de gobierno militar.

¿Qué le da sentido a la creación musical? La interpretación pública de lo creado. A partir del estreno de *Canción y muerte de Rolando*, de Iturriaga, se sucederían las primeras audiciones de obras en las temporadas regulares de la OSN, que dotaron a la música peruana de un repertorio genuinamente orquestal, que consolidó la presencia de los compositores de la Generación del 50 en el mundo cultural. Adjunto aquí una breve cronología de estrenos sinfónicos, elaborada a partir de programas de mano, notas de prensa y trabajos como el de Clara Petrozzi (2009: 125-127, 208-210, 342-360).

Autor	Obra	Año de estreno
Enrique Iturriaga	<i>Canción y muerte de Rolando</i>	1947
José Malsio	<i>Danza</i>	1948
Luis Antonio Meza	<i>Concerto grosso</i> , Op. 5	1952
Armando Guevara Ochoa	<i>Obertura</i>	1953
Armando Guevara Ochoa	<i>Cuatro piezas para orquesta de cuerdas</i>	1953
Armando Guevara Ochoa	<i>Concierto para violín y orquesta</i>	1953
Armando Guevara Ochoa	Tres estampas del ballet <i>El último de los incas</i>	1953
Olga Pozzi Escot	<i>Pequeña sinfonía</i>	1955
César Bolaños	<i>Ensayo 1956</i>	1956



Autor	Obra	Año de estreno
César Bolaños	<i>Toccata</i>	1957
Enrique Iturriaga	<i>Suite para orquesta</i>	1958
Enrique Pinilla	<i>Seis piezas para cuerdas y maderas</i>	1958
Luis Antonio Meza	<i>Concertino para cuerdas</i>	1960
Enrique Pinilla	<i>Canto para orquesta</i>	1961
Francisco Pulgar Vidal	<i>Suite mística</i>	1961
Leopoldo La Rosa	<i>Rosmanyá</i>	1961
Edgar Valcárcel	<i>Queñua</i>	1962
Celso Garrido-Lecca	<i>Laudes</i>	1963
Enrique Iturriaga	<i>Pregón</i>	1964
Enrique Iturriaga	<i>Obertura para una comedia</i>	1964
Celso Garrido-Lecca	<i>Elegía a Machu Picchu</i>	1965
Enrique Pinilla	<i>Festejo para orquesta</i>	1966
Enrique Iturriaga	<i>Vivencias</i>	1966
Edgar Valcárcel	<i>Checán II</i>	1967
Enrique Pinilla	<i>Canto para orquesta n.º 2</i>	1968
Luis Iturrizaga	<i>Siete piezas para orquesta</i>	1969
Leopoldo La Rosa	<i>Andes 1969 n.º 1</i>	1969
Edgar Valcárcel	<i>Concierto para piano y orquesta</i>	1969
Francisco Pulgar Vidal	<i>Chulpas, siete estructuras sinfónicas</i>	1969
Enrique Pinilla	<i>Concierto para piano y orquesta</i>	1970
Enrique Iturriaga	<i>Homenaje a Stravinski</i>	1971
Jaime Díaz Orihuela	<i>Marcha del Sesquicentenario</i>	1971
Armando Guevara Ochoa	<i>Tres danzas: Cusco, Vilcanota, Huayno</i>	1971
Francisco Pulgar Vidal	<i>Apu inca, cantata</i>	1971
César Bolaños	<i>Ñacahuasu, pequeña orquesta y multimedia</i>	1971
Manuel Rivera Vera	<i>Espejos, sinfonía para cuerdas</i>	1971
Manuel Rivera Vera	<i>Salomé, poema sinfónico</i>	1971
José Malsio	<i>Concerto grosso</i>	1971
Armando Guevara Ochoa	<i>Lima de antaño / Danza criolla</i>	1972
Teófilo Álvarez	<i>Festejo</i>	1972
Manuel Rivera Vera	<i>Apocalipsis, poema sinfónico</i>	1972
Jaime Díaz Orihuela	<i>Rapsodia arequipeña para piano y orquesta</i>	1972
Enrique Pinilla	<i>Suite peruana</i>	1972
Luis Antonio Meza	<i>Obertura sobre un tema popular, Op. 21</i>	1972



Autor	Obra	Año de estreno
Edgar Valcárcel	<i>Canto coral a Túpac Amaru</i>	1973
Edgar Valcárcel	<i>M'akarabotasaq Hachaña</i>	1974
Enrique Iturriaga	Sinfonía <i>Junín y Ayacucho</i>	1974
Armando Guevara Ochoa	Sinfonía <i>Junín y Ayacucho</i>	1974
Enrique Pinilla	<i>Ayacucho 1824</i>	1974
Francisco Pulgar Vidal	<i>Sinfonía n.º 2, Barroco criollo</i>	1978
Edgar Valcárcel	<i>Antimemorias</i>	1979

La OSN tuvo una actividad de primer orden a lo largo de cuatro décadas (1938-1978) y contribuyó a la creación musical al convertirse en el instrumento y el medio para dar a conocer las nuevas obras que producían nuestros compositores. Durante ese lapso –que cubrió la gestión de Theo Buchwald, Hans Gunther Mommer, Armando Sánchez Málaga, Luis Herrera de la Fuente, Leopoldo La Rosa y Carmen Moral– se efectuaron todos los estrenos anotados. La crisis económica que caló en el país a partir de 1975 y desembocó en el *fujishock* de 1990 provocó la emigración de músicos y la disminución –en calidad y cantidad– de la plantilla orquestal. La siguiente generación de compositores –la del 70– no tuvo las mismas oportunidades que la que le precedió y vio cómo luchaba por sobrevivir una orquesta diezmada. Solo entrando el siglo XXI la OSN volvió a alcanzar sus antiguos estándares y a ser, otra vez, el vehículo natural de difusión de la creación peruana contemporánea.

Edgar Valcárcel resumía la importancia de contar con la OSN, en una entrevista concedida en el año 2000 a Chalena Vázquez y Marino Martínez:

El gran papel que tuvo la OSN en nosotros fue muchísimo más importante y ocupó prácticamente una situación de liderazgo en el aspecto formativo de los compositores. En primer lugar, fue una orquesta respetabilísima, de gran nivel; en segundo lugar, se hicieron muchas cosas de música peruana; en tercer lugar, se abrió a la lectura de obras de los compositores jóvenes; pero después de eso vino un desmoronamiento terrible. [...] Si la OSN desarrollara como parte adicional a su labor la cosa formativa y sin convertirse en una institución docente, simplemente tocara obras peruanas, ya eso sería una enseñanza viva (Vázquez / Martínez 2000: entrevista).

Formación de grupos culturales: la Agrupación Espacio y la Peña Pancho Fierro

La Agrupación Espacio, una iniciativa surgida desde la Escuela Nacional de Ingenieros con la mira de renovar la arquitectura de la ciudad capital e introducir el arte moderno

en nuestro país, fue el polo que atrajo a artistas e intelectuales de diversas áreas. “Los miembros del grupo y los allegados a él formaban parte de un ambiente modernizador en la ciudad de Lima” (Zarria 2019: 123). Ellos eran el arquitecto Luis Miró Quesada Garland; el pintor Fernando de Szyszlo; el filósofo Carlos Cueto Fernandini; los compositores Celso Garrido-Lecca y Enrique Iturriaga; Samuel Pérez Barreto; los poetas Sebastián Salazar Bondy, Emilio Adolfo Westphalen, Blanca Varela, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, entre otros. El 15 de mayo de 1947 se dio a conocer un manifiesto en el diario *El Comercio*, al tiempo que surgía la revista *Las Moradas*, dirigida por Westphalen. El entusiasmo que despertó este movimiento innovador le haría decir a Szyszlo –prestándose las palabras de Octavio Paz– que, por primera vez, “fuimos contemporáneos de todos los hombres” (Szyszlo 2012: 189). Las diversas memorias y recuentos de la Agrupación Espacio señalan la ligazón de Garrido-Lecca e Iturriaga con este grupo cultural, al cual aportarían una cuota de modernidad adquirida en el trabajo con Holzmann, en las audiciones de la OSN que dirigía Theo Buchwald, en la discoteca de Enrique Pinilla, llena de novedades, donde conocerían a los clásicos del siglo XX, y volcada en los primeros intentos compositivos de Iturriaga.

En ese lapso, Iturriaga estrenó *Canción y muerte de Rolando* para soprano y orquesta, que sería su aporte a la modernidad que reclamaba para la cultura peruana la Agrupación Espacio. Su aparición en la escena sinfónica peruana llamó poderosamente la atención de tirios y troyanos, con su correspondiente alzar de cejas de uno y otro lado. De los que todavía vivían en medio de trasnochadas sonoridades románticas; de los que creían que encarnaban el espíritu de lo incaico como símbolo de la nación; de los que concebían lo moderno en las artes plásticas y la literatura, pero no en la música; de los que escuchaban solemnes a los grandes clásicos, pero a quienes las sonoridades del siglo XX –las de Stravinski, Schoenberg, Bartók, Varese– aún aterraban. Un día, en una de esas inolvidables clases que eran mezcla de lectura de ejercicios de composición y de sabrosa charla sobre diversos temas o asuntos, Enrique Iturriaga me contaría –con su característico humor– que *Canción y muerte de Rolando* se insertó en la música peruana como cuando Manco Cápac descendió, hecho todo un señor, al lago Titicaca. Sin antecedentes, sin referentes, sin previo aviso. “Mi obra fue un rechazo a los que componían música de tarjeta postal”, me dijo. La cantata ganaría el Premio Nacional de Fomento a la Cultura Luis Duncker Lavalle el mismo año de su creación.

El fenómeno de Espacio no solo debe circunscribirse, como suele afirmarse, al terreno del arte y la arquitectura. Los miembros del grupo y los allegados a él formaban parte de un ambiente modernizador en la ciudad de Lima, que los impulsaba a escribir en diarios y revistas, organizar conferencias y veladas musicales, ejercer la crítica de arte y literatura, discutir proyectos urbanísticos, escribir memoriales sobre temas culturales a las autoridades políticas, asistir a reuniones de la Municipalidad de Lima, entre otras actividades (Zarria 2019: 123-124). En ese tono, la Agrupación Espacio ofreció unos

conciertos que abrieron los oídos de los aficionados a las varias y diversas sonoridades del siglo XX:

PERÚ. MÚSICA MODERNA – En los tres conciertos de música contemporánea que ofreció la Sociedad Agrupación Espacio, de Lima, en los días 26 de febrero y 7 y 14 de marzo, se ejecutaron las siguientes composiciones: Ravel, Sonatina para piano; Milhaud, Segunda sonata para viola y piano; Bartók, Seis danzas búlgaras para piano y Contrastes, para clarinete, violín y piano; Shostakovich, Cuarteto Op. 49; Britten, Fantasia para oboe, violín, viola y violoncelo; Hindemith, Ocho piezas para cuarteto; Stravinsky, Sonata en tres movimientos, para piano; Ginastera, Dúo para flauta y oboe; Honegger, Sonatina para clarinete y piano; Malipiero, Omaggi, para piano y Falla, Concierto para piano, flauta, oboe, clarinete, violín y violoncelo (Boletín *Música y Artes Visuales*, abril 1951: 32).

El boletín de la Unión Panamericana no lo consigna, pero los responsables de estos conciertos fueron Celso Garrido-Lecca, Enrique Iturriaga y, entre otros, Fernando de Szyszlo, quien comenta en sus memorias que

En los años que funcionó la agrupación espacio [*sic*] se dieron unas apasionantes batallas por el arte moderno. Se trató de promover el mueble moderno, el diseño moderno y atacar sin miramientos los resabios de las estéticas caducas. Y luego este espíritu se fue ampliando al teatro y la música, por no mencionar la pintura. Hacíamos conciertos de música clásica contemporánea en un local en Barranco, en la Bajada de los Baños, con obras de Bartók, Schönberg, de los principales músicos contemporáneos. Una labor pionera. No sé cómo lo hacíamos porque nadie tenía ni un centavo (Szyszlo 2017: 38).

Estos serían los primeros conciertos de música del siglo XX en el Perú (1949-1951) y no se extendieron más allá porque Garrido-Lecca partió a Chile a continuar su formación e Iturriaga viajó a Francia para estudiar con Honegger.

En los años finales de la década de 1930 nació la Peña Pancho Fierro, que, a diferencia de la Agrupación Espacio, tuvo como objetivo descubrir el Perú profundo y valorar la cultura local. Zandor Zarría escribe que:

La modernización cultural en los años cuarenta no estuvo limitada solamente al encuentro del Perú con valores culturales foráneos, sino también a la búsqueda constante del saber proveniente de ese otro Perú tantas veces ocultado y a veces vilipendiado. En las décadas anteriores, el indigenismo había cumplido un papel importante en la valorización de la cultura andina, así como en la búsqueda de la modernización del país en tanto se esperaba la reivindicación social del indio. En ese sentido, la escuela indigenista en la pintura, la prédica política de Mariátegui y la obra de intelectuales como

Luis E. Valcárcel y José Uriel García supuso el ingreso del tema andino en el espectro cultural del Perú. Sin embargo, es cierto que, todavía en los años 40, existían prácticas culturales propias de las élites letradas y la cultura oficial que no reconocían el alto contenido simbólico y la riqueza artística que guardaban las manifestaciones de las culturas aborígenes (Zarria 2019: 127).

La tarea de la Peña Pancho Fierro, creada por las hermanas Alicia y Celia Bustamante –esta última primera esposa de José María Arguedas– en diciembre de 1936, fue la de revalorar el arte popular. La peña, ubicada en el centro de Lima, en la cuarta cuadra del jirón Junín –calle Zárata 434–, y que se trasladó más tarde a la plazuela de San Agustín, constituyó un lugar fundamental desde el cual el saber de la cultura popular irradió a distintos artistas, intelectuales y escritores limeños e incluso extranjeros. El lugar funcionó como sala de exposiciones artísticas, punto de encuentro y, sobre todo, salón de discusión intelectual.

A partir de los datos que aportan Szyszlo (2016), Ina Salazar (2011), y Carpio e Yllia (2006), algunos de los intelectuales que participaron en la Peña Pancho Fierro fueron Celia y Alicia Bustamante, Elvira Luza, José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Judith Ortiz Reyes (Judith Westphalen), César Moro, José Sabogal, Julia Codesido, Enrique Camino Brent, Camilo Blas, Jorge E. Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Javier Sologuren, Blanca Varela, Fernando de Szyszlo, Leonor Vinatea Cantuarias, Ricardo y Renée Tenaud, Federico Schwab, Chepa Valencia, Julio Gastiaburú, Juan Francisco Valega, Emilio Choy, Corpus Barga, Arturo Jiménez Borja, Rosalía Avalos, Hugo Pesce, Manuel Checa, Enrique Iturriaga, Francisco Pinilla [antes de que adoptara el *Enrique* con el que ha pasado a la posteridad y de donde viene el apelativo de *Paco* con el que todos lo conocían], Enrique y Manuel Solari Swayne, Irma Lostaunau, André Coyné, Carlos Williams, Carlos Cueto Fernandini, Lilly Caballero de Cueto, Francois Borricaud, Doris Gibson, Carmen y Anita Pizarro, Luis Miró Quesada Garland, Francisco Moncloa, Teresa Carvallo, Gertrud Solari, Rubín De la Borbolla, Joaquín Roca Rey, Walter Peñaloza, Sérvulo Gutiérrez, y Emilio y Anna Macagno. Entre los visitantes extranjeros se cuentan Christopher Isherwood, John Murra, Dámaso Alonso, León Felipe, Pedro Salinas, Jean-Louis Barrault, Jean Vilar, Margarita Xirgú, María Casares, Rafael Alberti, Pablo Neruda, Louis Jouvet y Madeleine Orezay. Las actividades de la Peña Pancho Fierro se extendieron hasta 1967. Mario Vargas Llosa escribe, en *La utopía arcaica*, que

La peña Pancho Fierro, donde Celia y Alicia fueron reuniendo una extraordinaria colección de artesanía popular procedente de todas las regiones y culturas del Perú, se convirtió en centro de promoción y defensa del indigenismo artístico, de las artes populares –la música, las danzas, la imaginería, los vestuarios, todas las manifestaciones de folclore y, en especial, el procedente de los pueblos andinos– y en lugar de encuentro de escritores, poetas e intelectuales nacionales o extranjeros de paso por Lima (Vargas Llosa 2004, pp. 106-107).

Esta es la época –sus años posteriores al viaje a París, en plena década de los 50– en que Iturriaga se vinculó a Arguedas, recorrió con él los coliseos de música folclórica y realizó viajes al interior del Perú. Volviendo de uno de esos viajes, Sebastián Salazar Bondy escribió el poema *Las cumbres*, que Iturriaga plasmó en una de las más importantes obras corales que se han compuesto en nuestro país.

La formación internacional: dime con quién estudias y te diré qué compones

Un rasgo que definió la actitud de los compositores de la Generación del 50 frente a la creación musical fue el contacto con músicos, centros y movimientos en otros países, y solo algunos –Alarco, Meza, Rivera Vera, Bisetti– se quedaron en el país. La mayor parte de los compositores de esta generación hizo estudios en el extranjero alcanzando una preparación de alto nivel. José Malsio fue a Estados Unidos y, entre los años 1942 y 1946, se incorporó al grupo de estudiantes de Schönberg. En la Eastman School of Music tuvo como maestros a Burrill Phillips –que estaba en sus años juveniles y aún no transitaba por el serialismo– y a Bernard Rogers, cuya huella en Malsio es difícil de rastrear. En Yale fue discípulo de Paul Hindemith, con todo lo que implicaba seguir su estética ligada a un atonalismo siempre en controversia con la música serial. Es el que le dejó un sello imborrable en el breve lapso que Malsio transitó por el camino de la creación.

Iturriaga viajó a París en 1950 para estudiar con Arthur Honegger en la Ecole Normal y con Simone Plé-Caussade en el Conservatorio de París. Petrozzi comenta, en una nota a pie de página: “En varias fuentes aparece que Iturriaga estudió con Honegger, pero el mismo Iturriaga ha desmentido esta información (Padilla 2008) y precisado a su alumno Rafael L. Junchaya que recibió cierto número de clases maestras con dicho compositor, en las cuales no recibió mucha crítica a su propio trabajo (Junchaya 2008). Esto es confirmado por Maloff (2007: 15)” (Petrozzi 2009: 117). Iturriaga le comentó a Juan Carlos Estenssoro que faltaba “un montón de veces” a las clases con Honegger y que solo asistió a dos sesiones con Simone Plé-Caussade (Estenssoro 2018: 82).

Celso Garrido-Lecca partió becado a Chile en 1950 para estudiar con Domingo Santa Cruz y con el compositor holandés Fré Focke, quien había sido discípulo de Anton Webern, lo que explica que su *opus 1, Orden* para piano fuera una obra dodecafónica y que, en partituras de distinta naturaleza –como *Antaras* para doble cuarteto de cuerdas y contrabajo–, aplicara principios seriales en algunas secciones. Con Focke conoció, asimismo, el uso de la atonalidad y la politonalidad. Este había llegado a Chile en 1947 y vivió en ese país una década hasta regresar a Europa (Alexander 1997: 54). Garrido-Lecca también asistió a los Cursos de Tanglewood en 1964, donde fue alumno de Aaron Copland (Petrozzi 2006: 22; Tello 1999: 40).

César Bolaños ingresó en 1957 a la Manhattan School of Music para estudiar Composición, pero ninguna fuente avisa de quienes adquirió sus conocimientos. En una entrevista a Luis Alvarado contó:

Creo que había un movimiento de música de vanguardia, pero no era como lo conocemos ahora. Era más libre la creación y sólo te enseñaban las técnicas, las formas de orquestrar, de escribir. Los ejercicios eran muy severos, eran didácticos, a diferencia de lo que me enseñaban en el Conservatorio (incluso lo que me enseñaba Sas), pero en el fondo lo que me estaban enseñando me parecía, en la parte técnica, relativamente lo mismo (Alvarado 2009: 28).

En Nueva York, Bolaños conoció a Alberto Ginastera, quien le ofreció una beca para que, a partir de 1963, estudiara en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires. Allí se le confió la responsabilidad de diseñar y construir un laboratorio para composición electrónica, primero asesorado por Mario Davidovsky y luego bajo la guía de Francisco Kropfl y Fernando von Reichenbach. Compartió con Edgar Valcárcel la experiencia de conocer de cerca todo tipo de propuestas vanguardistas llevadas a Buenos Aires por los maestros visitantes que encarnaban el movimiento más novedoso de la música europea y asiduos participantes del centro de difusión que fue el Festival de Darmstadt: Luigi Dallapiccola, Bruno Maderna, Luigi Nono, Olivier Messiaen, Iannis Xenakis, Krystof Penderecki, y compositores norteamericanos como John Cage, Aaron Copland, Vladimir Ussachevsky y Earle Brown. En sus obras es posible advertir sonoridades emparentadas con la música de Xenakis, Nono o Messiaen, pero no con las de Copland, Cage o Brown.

Valcárcel estudió en Nueva York en el Hunter College of the City University con Donald Lybbert, cultor del libre atonalismo que tanto influyó en su música. Además, recibió la beca Guggenheim en 1966 y 1968 para estudiar en el Electronic Music Center of Columbia University, en Nueva York, con Vladimir Ussachevski y el argentino Alcides Lanza, asentado después como maestro en la Universidad de MacGill, en Canadá. Una buena parte de su temprano catálogo deriva de estas enseñanzas. En el CLAEM sus maestros fueron los mismos que los de Bolaños y las influencias de los europeos fueron más fuertes que las de los norteamericanos. Sentía una gran admiración por Luigi Dallapiccola y su manera de abordar la dodecafonía, y conocía puntualmente su *Quaderno di Annalibera*.

Leopoldo La Rosa estuvo en Europa entre 1953 y 1960 para perfeccionar sus técnicas de organista y director de orquesta, y se vinculó a Gian Francesco Malipiero, el fundador de *Corporazione delle Nuove Musiche*. En el Conservatorio de Milán fue alumno de Contrapunto de Luciano Berio, una de las cabezas visibles del movimiento vanguardista europeo de la posguerra. El 29 de enero de 1959 participó en el concierto realizado en Milán con compositores conceptuales como el español Juan Hidalgo, el mismísimo John Cage y Walter Marchetti, el fundador del grupo Zaj (Marco 1970: 140), que

presentaron obras gráficas y de estructuras abiertas o aleatorias, y cuyo eje sonoro era el ruido. Esa experiencia la trasladó Leopoldo La Rosa a nuestro medio e introdujo la música aleatoria con obras como *Música 1960 n.º 1*, *Música 1961 n.º 1 y 2*, *Andes 1960* y *Rosmanyá*, estrenadas con la Orquesta del Conservatorio. Además, fue una figura decisiva en el estreno de obras de los compositores de su generación. Considero que, en la actualidad, La Rosa puede ser recordado como John Cage: un deconstructivista hábil para negar el pasado más que un creador que abriera caminos para el futuro.

Francisco Pulgar Vidal, por lo general renuente a salir del Perú, viajó a Colombia en 1957, a estudiar fuga y dodecafonía con Roberto Pineda Duque, un prolífico compositor que logró conciliar en su obra la temática religiosa y la dodecafonía. Pulgar Vidal no fue autor de música dodecafónica en un sentido estricto, pero se manejó con comodidad en el terreno atonal, la tonalidad ampliada o la modalidad (Iturriaga 2002: 1013).

Después de salir del Perú, Pozzi Escot siguió sus estudios en la Universidad Reed College, en la ciudad de Portland (estado de Oregón), y entre 1954 y 1957 hizo una licenciatura en Composición en la Juilliard School of Music, con William Bergsma, un compositor renuente a adoptar el serialismo, pero nunca ajeno a los lenguajes vanguardistas del siglo XX. En 1960 estudió en la Hochschule für Musik und Theater de Hamburgo, con Phillip Jarnach, cuando este había recuperado el prestigio que le negaron los nazis y era una figura reconocida en la música de vanguardia de la Alemania de posguerra. Durante sus primeros años en Estados Unidos, Pozzi Escot mantuvo un activo contacto con el Perú y varias de sus obras de esa época (1954-1968) se conservan en la biblioteca de la Universidad Nacional de Música, como es el caso de sus Cuartetos n.º 2 y n.º 3 (1956), compuestos mientras estudiaba en la Juilliard School of Music y estrenados en los conciertos de música peruana de la naciente Asociación Anacrusa, o *In terra*, 13 preludios para piano, proyecciones visuales y cinta (1968), con una visible aproximación a la multimedia.

Enrique Pinilla, después de asistir a clases con Carlos Sánchez Málaga, Sas y Holzmann, partió a Europa a los 19 años (1946). En España estudió con Conrado del Campo (1947) –republicano y germanófilo a quien alcanzó en sus últimos años– y Ángel Arias Maceín –profesor de Armonía y Composición hasta 1952–; y en París (1948-1949), con Charles Koechlin –quizás en clases privadas, ya que no tenía cátedra en ninguna institución y murió en 1950– y con Arthur Honegger –que enseñó a Iturriaga en la misma época–. Volvió a Madrid en 1950 a estudiar con Francisco Calés Otero –un contemporáneo suyo que enseñaba Contrapunto y Fuga, y con quien debe de haber concluido sus estudios en 1958–. Luego realizó un posgrado en Alemania con Boris Blacher (1958-1961) –autor de óperas y ballets, y uno de los primeros en usar recursos electrónicos en sus obras– y otro posgrado de Música Electrónica en Estados Unidos con

Vladimir Ussachevsky –el fundador del Columbia-Princeton Electronic Music Center– y Alcides Lanza, argentino egresado del CLAEM (Pinilla 1980: 585; Pinilla 1985: 186-187; Quezada 1999: 3; Petrozzi 2009: 148-149).

Armando Guevara Ochoa, después de su desencuentro con Holzmann, partió a estudiar en el New England Conservatory of Boston y en la Universidad de Columbia, de Nueva York. Pasó por México, donde tomó clases de composición con Rodolfo Halffter, el transterrado español, de espíritu neoclásico. Luego fue a la Academia Fontainebleau de París, donde estudió Violín con Georges Enesco y Composición con Nadia Boulanger. Regresó a Nueva York a estudiar con Yván Galamian, el legendario maestro persa de violín, y con William Kroll, violinista y compositor (Valcárcel 2000, 6, 56), que no parece haber dejado huella. Estudió Dirección de Orquesta con León Barzin, Emmanuel Ondricek y –años más tarde– con Luis Herrera de la Fuente (Quezada 2000: 3). Parece que, aparte de las clases de Boulanger y lo que pudiera haber asimilado del neoclasicismo de Halffter, Guevara Ochoa fue un compositor autodidacta.

Jaime Díaz Orihuela estudio en el Real Conservatorio de Madrid con Francisco Calés Otero (Pinilla 1980: 603) y alcanzó a participar en la Academia Chigiana de Siena, que fundara Alfredo Casella, donde aún se ofrecen unos famosos cursos de verano y se realizan otras actividades.

Llama la atención que, con esta generación, ocurriera el curioso caso de que algunos compositores recibieran el Premio Nacional de Fomento a la Cultura cuando se hallaban en su etapa de estudios, como fue el caso de Iturriaga (*Canción y muerte de Rolando*) y Pulgar Vidal (*Cuarteto de cuerdas n.º 1*).

Las asociaciones de música nueva

En 1965, en el marco del Primer Festival de Música Latinoamericana, se presentó un concierto con obras de autores peruanos, quienes sentarían las bases para el surgimiento de la Agrupación Nueva Música: Leopoldo La Rosa (*Música para 5 n.º 1*, quinteto de vientos), Enrique Pinilla (*Trío para vientos*), Enrique Iturriaga (*Pequeña suite para violín y cello*), Armando Sánchez Málaga (*Trío para cuerdas*, violín, viola y cello), Francisco Pulgar Vidal (*Cuarteto para cuerdas n.º 1*), Edgar Valcárcel (*Espectros* para flauta, viola y piano) y César Bolaños (*Intensidad y altura*, música electrónica sobre el poema homónimo de César Vallejo). La composición aleatoria de La Rosa provocó el iracundo rechazo del crítico del diario *El Comercio*, y compositor también, Luis Antonio Meza, quien calificó la obra de “cacofónica”. Fue la ocasión para el estreno en el Perú de *Espectros*, de Valcárcel, e *Intensidad y altura*, de Bolaños, compuestas ambas en el Instituto Di Tella (Alvarado 2012: 4).

En la escena musical de esos años, el grupo Nueva Música se presentó con esa precisa denominación en un concierto realizado el 11 de julio de 1967 en la Sala Alcedo, buscando desempeñar un papel activo en la difusión de la música contemporánea. Entre las obras peruanas figuraron unas de tipo aleatorio –*Música para tres* para flauta, viola y piano, de La Rosa–, otras electrónicas –*Invencción*, de Valcárcel, y *Prismas*, de Pinilla– y algunas mixtas –*Variables* para seis instrumentos y cinta magnética, de Alejandro Núñez Allauca–, además de piezas acústicas –*Diferenciales II* para piano, de Núñez Allauca; *Poema*, de Valcárcel, para piano, violín, percusión y barítono; *Pulsares*, de Seiji Asato; y *La Creación (según la Biblia)* para piano, de Walter Casas Napán, de la cual Valcárcel haría una versión icónica–. También se presentó la obra *I-10-AIFG/Mn1/1*, de Bolaños –cuyo título en clave alfanumérica escondía un homenaje al Che Guevara (Cambiasso 2009: 118)–, escrita para narradores e instrumentistas, y con elementos de teatro musical: luces, receptores de radio, localización de los intérpretes en varios lugares de la sala, etcétera.

Música Nueva presentó otros conciertos de obras de cámara peruanas y latinoamericanas en auditorios de Lima, a fines de la década de 1960 y principios de la de 1970. El 22 de diciembre de 1971 se celebró en el INC un concierto que tendió puentes a músicos de la siguiente generación. Se interpretaron obras de José Malsio –*Quinteto* para violín, cello, piano, clarinete y corno–, Manuel Rivera Vera –*Trio n.º 1* para violín, cello y piano–, Seiji Asato –*La noche* para soprano y piano–, Isabel Turón –*Dos canciones*–, Walter Casas –*Ranrahirca* para voz sola–, Luis David Aguilar –*Canción*–, Alejandro Núñez Allauca –*Moto perpetuo e ornamentale* para piano– y César Bolaños –*ESEPCO I*, soprano, piano y recitador–. Estos conciertos fueron cubiertos por diversos medios de comunicación (*El Comercio*, 7.10.1965; Buendía 1967; Meza 1968; Gálvez 1969; *El Comercio*, 21.2.1969; Pinilla 1969; *El Comercio*, 1.10.1971; *La Prensa*, 27.9.1971) (citado en Petrozzi 2009: 145-146).

Edgar Valcárcel y Francisco Pulgar Vidal insistieron en la difusión de la música contemporánea y, al concluir Música Nueva sus actividades –hacia 1971–, recuperaron para ese propósito la Sociedad Juvenil de Conciertos Anacrusa, fundada en 1955:

En su mejor momento contaba con más de 60 miembros y llegaron a publicar un periódico, quizá el único que se haya hecho en el Perú, dedicado exclusivamente a temas musicales. Entre sus mayores aciertos estuvo la realización del Festival de Música Peruana Anacrusa, una serie de fechas donde pudo oírse exclusivamente música de compositores peruanos del siglo XX, de los indigenistas a los nuevos talentos, pasando por la obra asentada de Holzmann y Sas (Alvarado 2010).

Corriendo diciembre de 1956, la revista *Presente* señalaba que “nervio y raíz del proceso musical peruano radican en el estreno de obras de nuestros compositores. Algunos de ellos parece que este año hubieran emprendido la retirada o el encierro en sus

cuarteles de invierno ya sea por el poco apoyo institucional o la ninguna compensación estimulativa oficial a esta vital actividad artística”. Asimismo, daba cuenta del estreno de obras peruanas de “tendencia francamente europea”: la *Pequeña sinfonía*, de Olga Pozzi Escott; *Ensayo 1956* para orquesta de cuerdas, de César Bolaños; *Tres saturnales* para piano, *Tarde llega la luz* para coro y *Sinfonietta* para orquesta, de Edgar Valcárcel; y dos preludios y una danza para piano, de Bernardo García, un compositor de fugaz aparición en la escena musical peruana (*Presente* 29 de diciembre de 1956, 38). Entre los comentarios a la actividad musical del año 1956 se aludía al papel desempeñado por Anacrusa:

La aparición de la Sociedad Juvenil de Conciertos Anacrus humanosa ha demostrado, una vez más, que el destino siempre está en manos de la juventud. Sin ninguna estímulo ni apoyo económico, esta nueva institución [ha] agrupado a casi la totalidad del elemento joven y ha podido organizar una serie de conciertos (más de 20) durante 1956. Asimismo edita un periódico de difusión cultural y ha establecido un concurso anual de piano para los estudiantes de la República (*Presente*, 29 de diciembre de 1956, 38).

Del 28 de noviembre al 22 de diciembre de 1960, Anacrusa efectuó el II Festival de Música Peruana. En el primer concierto, con la OSN y Hans Gunther Mommer en la batuta, se tocaron *Obertura sinfónica*, de Malsio; *Concertino para cuerdas* (estreno), de Luis A. Meza; *Fantasia romántica* para trompeta y orquesta, de Sas; *Cuatro estampas peruanas*, de Guevara Ochoa; *Canción y muerte de Rolando*, de Iturriaga; y *Rapsodia arequipeña* para piano y orquesta, de Díaz Orihuela. Hubo otros conciertos en este ciclo: el segundo, dedicado a cuartetos de cuerda, en el que se presentó el estreno absoluto del *Cuarteto n.º 2*, de Luis A. Meza; el tercero estuvo a cargo de la pianista Rosa América Silva, quien, en su parte más novedosa, tocó obras de los jóvenes compositores: *Seis cuadros*, de Pozzi Escot; *Dos saturnales*, de Edgar Valcárcel; y *Taki núm. 1*, de Francisco Pulgar Vidal. En el cuarto concierto, dedicado a obras de cámara, se estrenó la *Salve Regina*, de Leopoldo la Rosa; asimismo, se tocaron un *Credo*, de Pozzi Escot, y el *Quinteto* para piano y cuerdas, de Luis A. Meza (*Boletín del CNM* 1961, 57-58).

Cuando músicos como Edgar Valcárcel y Carmen Moral se instalaron en Nueva York en 1960, crearon una filial de Anacrusa para llevar a cabo actividades musicales. “La finalidad de Anacrusa es realizar conciertos a cargo de los músicos peruanos residentes en los Estados Unidos y difundir la música peruana. Otorgará además una beca anual con gastos pagados de viaje y estada al mejor instrumentista peruano, para estudiar en la Manhattan School of Music o en la Juilliard School of Music de Nueva York”, decía un anuncio dado a la luz en el *Boletín del Conservatorio Nacional de Música* (1961: 21).

En su artículo “Panorama de la música peruana y sus compositores” —publicado en la *Revista Peruana de Cultura*, en 1963—, Armando Guevara Ochoa reconocía la vigencia de las diversas instituciones que fomentaban la actividad musical y entre ellas ubicaba a la

Asociación Juvenil de Conciertos Anacrusa (Guevara Ochoa 1963, 184). Clara Petrozzi da cuenta de que, en la década de 1980, todavía organizaba conciertos de cámara (2009: 197). Para entonces, la Generación del 50 tenía en sus manos la responsabilidad de la vida musical en Lima, y sus integrantes eran compositores reconocidos y maestros en los centros de formación musical en su nueva época.

Estética

En una entrevista para la televisión peruana, Luis Antonio Meza evaluaba: “A la música de los años 50 le faltó organicidad. Fue muy dispersa. Algunos compositores nos parecimos un poco al principio en tendencias, en ideas, tal vez porque habíamos tenido los mismos maestros, la misma formación, los mismos discos, los mismos libros, pero eso se fue dispersando. Hubo Generación del 50, pero no hubo escuela del 50” (Goyburu 2011: entrevista). Por su parte, Pinilla reconocía que, entre los compositores de su generación, no existió unidad estilística, pues coexistían el romanticismo, el impresionismo, la politonalidad, el dodecafonismo, el puntillismo, el aleatorismo y el uso de recursos electrónicos (Pinilla 1980: 572-573; Petrozzi 2009: 121), dependiendo de las influencias que operaron sobre cada uno, de los centros donde se formaron y de los maestros que tuvieron. Ya se ha repasado, en párrafos anteriores, cómo se produjo este proceso. La mayor parte de los compositores se educaron en algún aspecto de la música –teoría, armonía, contrapunto, formas y estilos, y propiamente composición, que incluía el manejo de técnicas no tonales– con Sas u Holzmann –que fueron para el Perú lo que José Ardévol para Cuba, Hans Joachim Köllreuter para Brasil, Fre Focke para Chile o Yannis Ioannidis para Venezuela–, y una buena parte de ellos fueron a nutrirse de conocimientos en el extranjero. París, Madrid, Milán, Nueva York, Buenos Aires, Santiago de Chile acogieron a nuestros músicos para brindarles lo que no podían adquirir en el Perú: la electrónica, la electroacústica –y resultados sonoros que devinieron lenguajes–, las técnicas extendidas de ejecución instrumental y vocal, y sustentos práctico-teóricos como el conceptualismo de Cage, la nueva objetividad hindemithiana o los principios compositivos del expresionismo weberniano.

Lo que tipificó a la Generación del 50 fue su actitud estética, distanciada de aquella que evocaba el espíritu incaico y que apelaba al uso de la escala pentafónica y su frecuente relación con la armonía heptafónica. Estos compositores se opusieron al indigenismo-incaísmo romántico, a la música que privilegió el mundo andino-inca-quechua-aymara como fuente de la música ancestral peruana, y parcialmente a la música de la costa –la marinera en una acepción generalizante o el pregón como una tradición que se perdía–. Trabajaron para construir un arte nacional planteando para ello, como compositores, una mirada holística del país: melodías, ritmos,

timbres, formas, circunstancias, leyendas, costumbres, fiestas, prácticas de ejecución, referencias históricas, instrumentos, paisajes, hechos y personajes históricos. Asimismo, se involucraron con las instituciones peruanas –el Conservatorio, la OSN y las universidades, por citar tres de ellas– y cargaron sobre sus hombros las diversas responsabilidades que conlleva manejar la vida musical.

Todos buscaron un sustento en las nuevas técnicas de composición y pugnaron, tenaces, por alcanzar nuevos lenguajes. Malsio, que estudió en la Eastman School of Music (Rochester), fue influido por la crítica y la teoría de Howard Hanson, director de la escuela, y, en los pocos años que compuso, no fue “consciente de lo que pueda haber del acervo folclórico en mi música” (Pinilla 1985: 172-173) y se inclinó por construir una obra basada en razones técnicas o estéticas.

En un inicio, varios buscaron resultados sonoros que, mientras menos folclóricos se escucharan, les aseguraran otra identidad “más universal”. En Valcárcel, en Bolaños, en Pinilla, en La Rosa se dio el caso más extremo de “desperuanización” o “desindigenización” de los lenguajes, y solo paulatinamente volvieron a componer música apelando a elementos de la tradición popular peruana –Bolaños no, porque, como Malsio, dejó de componer–. La influencia de Boris Blacher, maestro de Enrique Pinilla, se manifestó en el cuidadoso tratamiento de metros variables que este último tomó para sí (Tello 2010: 196). Aludir a cierta abstracción –*Obertura sinfónica*, de Malsio; *Seis piezas* para cuerdas y vientos o *Ambiente* para percusión, de Pinilla; *Música para tres*, de La Rosa; *Dicotomías* para grupo instrumental, de Valcárcel; *Divertimento I, II, III* o *Espacios I, II, III*, de Bolaños; *Vivencias*, de Iturriaga; *Contrastes* y la sinfonía para cuerdas *Espejos*, de Rivera Vera– fue una manera de evadirse del color local. Incluso Guevara Ochoa y Díaz Orihuela, que tuvieron sus propios “ismos” –nacionalismo, indigenismo, regionalismo–, se mantuvieron atentos a la actualización de técnicas y recursos compositivos, aunque sin ceder ante vanguardismos o experimentalismos extraños a ellos. Así, Guevara Ochoa pensaba lo siguiente acerca de la influencia de Dvorak y Bartók en su obra: “Plasmó mi lenguaje politonal, que es el que más se ajusta a la música andina”, pero siempre “inspirado en todos los cantares y danzas que se encuentran en el paisaje del Ande y del Altiplano” (Pinilla 1985: 178).

Sin embargo, ninguna postura o filiación vanguardista implicó renuncia absoluta al uso de elementos procedentes de la cultura peruana, sino un nuevo modo de abordarlos. El catálogo electrónico de Bolaños se abre con *Intensidad y altura*, que usa un texto de César Vallejo como elemento generador de la obra, un recurso poético nacional que representa la identidad (Alvarado Arróspide 2021, 2). Una pieza temprana como la *Cantata sobre viejos textos quechuas* (1950), de Pinilla, nacía basada en poemas indígenas.

Quizá los que mejor encarnan una mirada global del Perú sean Francisco Pulgar Vidal, quien abordó en su música aspectos de la cultura y la historia peruanas que cubren lo

prehispánico (*Chulpas* y *Sinfonía nazca*), lo inca (cantata *Apu inca*), lo colonial (*Barroco criollo*, *Sinfonía* n.º 2 y la *Torrejoniana* para piano) y un mundo más “actual” (*Paco Yunque*, a partir de un cuento de César Vallejo, o su serie de *Vallejianas*). Enrique Iturriaga, quien puso atención al pregón urbano (*Pregón* y *Danza*), a la poesía quechua (*Tres canciones* para coro y orquesta, *De la lírica campesina*) y a la guerra de Independencia (sinfonía *Junín* y *Ayacucho*). Enrique Pinilla, quien trabajó sobre materiales de las tres regiones del Perú que tenían vigencia en la cultura peruana actual (*Festejo* y *Suite peruana* para orquesta, *Tres piezas* para guitarra, *Estudio sobre el ritmo de la marinera*); además, fue un compositor decisivo para el cine peruano por sus colaboraciones con Armando Robles Godoy. Y, como sus colegas de generación, Edgar Valcárcel, hondo experimentador de las más radicales técnicas compositivas del movimiento vanguardista internacional, que encontró motivaciones para su obra lo mismo en el pasado arqueológico (la serie *Checán*) que en el folclore (*Responso a un karobotas*, basado en el huayno puneño *Cerrito de Huaqsapata*, o *Flor de sancayo* para piano y sonidos electrónicos sobre el huayno homónimo) y en la poesía contemporánea que rememora gestas históricas (*Canto coral a Tupac Amaru*—sobre el poema de Alejandro Romualdo Valle que, estrenada por la OSN, fue todo un suceso musical, cultural y social— o *Cantata a Pedro Vilca Apaza*, a partir de un texto del poeta Alberto Valcárcel). Bolaños, más que expresar lo anecdótico o lo histórico del Perú, trató de reflejar el contradictorio ambiente social en el cual surgió su obra: *Homenaje al cerro San Cosme* o *Ñacahuasu*, ambas para orquesta; o *La ciudad inclemente* para coro y orquesta, sobre un texto de Raquel Jodorowsky.

Por otra parte, la formación europea o norteamericana de algunos músicos de esta generación, o el estudio y conocimiento de la música de vanguardia europea, trajeron nuevas influencias. José Malsio, formado en Rochester y en Yale, aportó la estética hindemithiana. Enrique Pinilla, después de pasar por aulas europeas y norteamericanas, imbuyó a su música de las sonoridades “vanguardistas” centroeuropeas. Valcárcel y Bolaños nutrieron su formación en el CLAEM—del Instituto Di Tella, de Buenos Aires— con los maestros de la vanguardia europea, y un vocabulario no convencional pobló sus obras: clústeres, disonancias sin preparación y sin resolución, búsquedas tímbricas no convencionales, módulos que generan formas aleatorias, nuevas maneras de emitir sonidos en medios tradicionales. Garrido-Lecca empezó siendo un compositor dodecafónico (*Orden* para piano) e Iturriaga adquirió pronto un estilo neoclásico (*Pregón* y *danza* para piano, *Las cumbres* para coro, *Suite* para orquesta), y solo brevemente transitó por la dodecafonía (*Vivencias* para orquesta). Los postulados compositivos de Arnold Schönberg dejaron alguna huella en la música de Manuel Rivera Vera (la sinfonía *Espejos*, el *Quinteto* para vientos de metal, el *Cuarteto* n.º 3 para cuerdas). Lo poco que se conoció de Iturrizaga revelaba una intensa filiación expresionista. La obra de Pozzi Escot rozó el experimentalismo tímbrico-atonal, y practicó el puntillismo y la música aleatoria de los años 60 (*Sands...II* para 5 saxos, guitarra eléctrica, 4 bombos, 17

violines y 9 contrabajos; *Ainu*, epílogo para 4 grupos de 5 voces cualesquiera, de 1969; y *Diferencias I y II* para piano).

Rodrigo Torres divide en tres etapas la obra de Celso Garrido-Lecca. La etapa experimental, en la que se inscriben obras trascendentales como *Antaras* para doble cuarteto de cuerdas y contrabajo, *Intihuatana* para cuarteto de cuerdas y *Elegía a Macchu Picchu* para orquesta. La etapa popular y popularizante, cuando regresa al Perú, que se manifiesta en obras como las *Danzas populares andinas* para piano o para violín y piano, *Retablo sinfónico* para orquesta, o piezas de cariz popular como *Canción de cuna para despertar* y *Vamos por ancho camino*. Y la etapa de síntesis, en la que se funden las dos primeras: *Cuarteto II*, *Trío para un nuevo tiempo* para violín, chelo y piano, y *Dúo para guitarra y charango* (Torres 1999: 5, 526-527). Pareciera que esta taxonomía es más o menos aplicable a la mayor parte de compositores de la Generación del 50: una etapa experimental, de adquisición de técnicas; luego, un giro hacia un encuentro con las tradiciones populares; y, por último, la culminación, con una suerte de síntesis donde “lo peruano” o “lo nacional” o “lo local” se fundían con las técnicas aprendidas.

Para Valcárcel, la relación con los nuevos recursos no estuvo exenta de conflictos, porque cuestionaba las maneras aprendidas de hacer música (Romero 2012: entrevista 1). Valcárcel manifestaba que, siguiendo el postulado de Gamaliel Churata –del movimiento Orcopata, de Puno–, él se adhería a la idea del ultraorbicismo: “Se puede ser local y universal a la vez”, decía, pero reclamaba la falta de sistematización para conocer la música popular y folclórica, y que nos hayamos detenido en la tradición oral. “Finalmente, fusioné mi música puneña con las técnicas que estudié. Ha sido un proceso de asimilación de técnicas, pero llegándolas a fundirse con lo tradicional” (Vázquez / Martínez 2000: entrevista). Es el caso de *Zorro, zorrillo* (1991) sobre el cuento de José Luis Ayala, en el que a una sinfónica se le agrega un conjunto de zampoñas puneñas, una de sus creaciones más representativas, según Fernando Valcárcel (Romero 2012: entrevista 1).

Bolaños afirmaba que “La creación es un conjunto de decisiones 50% intuitiva y 50% derivada de una técnica y la práctica; sin embargo, los estímulos más cercanos importan y determinan una obra” (Vázquez/Martínez 2000: entrevista). Tras su regreso al Perú, compuso el movimiento *Ayacucho* para conmemorar la gesta de 1824, con búsquedas y hallazgos tímbricos que se alejaban de lo que el Gobierno militar planteaba para esa celebración, y que se aproximaban a las sonoridades electrónicas que caracterizaron sus obras a partir de 1963; en esa línea creó *Escaramuza de Corpahuayco* y dejó inconclusa *Pukayacu* para percusión y piano (ambas de 1979).

No Malsio, no Bisetti, no Pozzi Escot, no Rivera Vera, pero sí varios de los compositores de esta generación afirmaron tener una fuerte filiación con la música popular y tradicional peruana. Valcárcel con la música de su natal Puno, que acabó convertida en el sustento

que dio vida a muchas de sus obras. “En mi vida ha habido mujeres y huaynos” decía, y recordaba su proximidad con piezas como *Flor de sancayo*, *Cerrito de Waqsapata*, *Cuando me vaya* y *Ojos azules*, cuyas melodías usó como temas de algunas de sus obras. Más allá de lo puneño, tomaría conocidos temas de otras áreas del Perú para sus *Siete canciones populares* para soprano y piano, o soprano y dos pianos (verbigracia la polka criolla *Cholita*). Pulgar Vidal conoció en Huánuco, su ciudad de origen, la majestuosidad de la *Danza de los negritos* y sus *Once canciones corales* están pobladas de aires regionales de diversos lugares del Perú. Iturriaga recorrería, de la mano de José María Arguedas, el territorio de los coliseos folclóricos, y se adentraría en el universo de las canciones y las poesías andinas (*Tres canciones* para coro y orquesta o *De la lírica campesina* para soprano y conjunto instrumental), así como en el uso de motivos de tondero con un cajón solista (*Homenaje a Stravinski* para orquesta). Díaz Orihuela evocó el yaraví arequipeño y compuso un concierto para quena y orquesta. Guevara Ochoa pobló su catálogo de la rica variedad de los aires folclóricos del Cusco y estaba orgulloso de que la palabra *huayno* quedara incorporada en sus partituras como una indicación de *tempo*.

Para Garrido-Lecca, la relación con lo popular fue parte de un proceso de maduración intelectual y política. Su larga estancia en Chile, su amistad con Víctor Jara y el estrecho trabajo con Inti Illimani le abrieron perspectivas que determinaron un fructífero trabajo con los grupos que integraron el Taller de la Canción Popular de la ENM, que él fundó en 1974, y la composición de la cantata popular *Donde nacen los cóndores*, originalmente banda sonora de la cinta *Kuntur Wachana*, de Federico García. En su tercera etapa, a la que alude Rodrigo Torres, nacieron obras que incorporan o parten de fragmentos de canciones de Víctor Jara (*Cuarteto II*) o Violeta Parra (*Trío para un nuevo tiempo*), o se sustentan en aires de la música tradicional como en las citadas *Danzas populares andinas* y el *Concierto para guitarra y orquesta*.

Luis Antonio Meza recordaba haber bebido de las ejecuciones pianísticas de las canciones criollas los elementos que, muchos años más tarde, formarían parte de su vocabulario creativo. Su *Polkpurri* para coro, su *Polkata* para orquesta y sus *Valses criollos y sentimentales* para piano, o para piano y orquesta, revelan su afinidad con el género criollo. Rosa Alarco, siguiendo las propuestas de Holzmann de uso de la pentafonía como materia prima de la creación musical, ensayó una manera de hacer arreglos corales de canciones andinas superponiendo líneas pentáfonas en cada voz (*Aguacerito cordillerano*).

Esta fue la generación que encontró la oportunidad para tener voz propia en el cine, acaso el medio de comunicación masiva más influyente del siglo XX. Armando Guevara Ochoa escribió la música de *Kukuli* (1961), de la que derivó un poema sinfónico con las secciones que le tocó componer. En esta cinta, Leopoldo La Rosa dirigió la orquesta sinfónica que interpreta la música. El film incluyó grabaciones de danzas tradicionales del pueblo de

Paucartambo (Cusco). Película de escaso diálogo, demasiada música y poca sincronización entre sonido y acción, pone en un primer plano todo aquello con lo que Guevara Ochoa construyó su obra, de recursos, de técnica y de estética. Enrique Pinilla musicalizó las cuatro cintas de Armando Robles Godoy –*Ganarás el pan* (1965), *En la selva no hay estrellas* (1966), *La muralla verde* (1969) y *Espejismo* (1974)– combinando música de Daniel Alomía Robles, aires tradicionales, piezas históricas y música de su propia invención en un lenguaje más afín al espíritu de las cintas, con evocaciones de sonoridades electrónicas y especulaciones tímbricas. Garrido-Lecca participó en *Kuntur Wachana* (1977), a cuya música aplicó la sonoridad de una cantata popular en el estilo de las del chileno Luis Advis. Leopoldo La Rosa se encargó de la banda sonora de *Un mulato llamado Martín* (1976), del mexicano Tito Davison, un ostentoso melodrama sobre san Martín de Porres, ceñido a las pautas del cine comercial. Enrique Iturriaga escribió una fallida partitura sinfónica para *La ciudad y los perros* (1985), de Francisco Lombardi; fallida porque el director omitió usarla en un 99% de la cinta, empleando solo unos redobles de tambor y unos toques de corneta durante los créditos que abren la película. Nadie creería que esa era la música cinematográfica de un compositor emblemático de la Generación del 50. Fuera de estos largometrajes, hubo diversas colaboraciones para cortos y documentales sin mayor trascendencia.

Balance final

Solo quedan, al presente, dos compositores vivos ya nonagenarios: Celso Garrido-Lecca (1926) y Alejandro Bisetti (1926). Los compositores de la Generación del 50 han dejado un importante legado que es urgente conocer, estudiar, difundir y preservar. Algunos trabajos ya son aportes serios: el que Edgar Valcárcel dedicó a la vida y obra de Enrique Pinilla, quizá el primer trabajo grande sobre un compositor de esta generación. Los artículos de Aurelio Tello y Nelson Niño dedicados a obras y al catálogo de Garrido-Lecca, publicados en la *Revista Musical Chilena. La música orquestal peruana*, de Clara Petrozzi, con mucho, uno de los textos más destacados en lo que va del siglo XXI; también los trabajos analíticos de Petrozzi sobre la obra de Garrido-Lecca y Valcárcel, que vieron la luz en la revista *Conservatorio*. Los libros dedicados a César Bolaños, cuya figura se alza revalorada en toda su dimensión de compositor, investigador y etnomusicólogo: la recopilación que Luis Alvarado publicó con el apoyo del Centro Cultural de España –en la que destaca el recuento de Daniel Varela sobre el CLAEM, el artículo de Norberto Cambiasso sobre *Intensidad y altura*, y el trabajo analítico de Sadiel Cuentas sobre el lenguaje musical de Bolaños– y otro publicado por la UNMSM, bajo la coordinación de Danny Tarrillo, que recoge diversidad de textos. También sobresalen las tesis sustentadas en la Maestría en Musicología de la PUCP por Yana Piachonckina sobre la obra orquestal de Enrique Iturriaga y otra similar de Álvaro Zúñiga acerca de las *Tres piezas* para guitarra de Enrique Pinilla.

Nadie dude: estamos frente a una de las generaciones más brillantes de creadores en nuestra historia musical y será una tarea retadora hacer el balance definitivo de cada uno de estos músicos e inscribirlos en las páginas en blanco de nuestra historia musical como algunos de los más significativos y relevantes compositores del Perú.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. 2009. *Tiempo y obra de César Bolaños*. Luis Alvarado (Coord.). Lima: Centro Cultural de España.
- Alexander, Leni. 1998. "Recordando a Fré Focke". *Revista Musical Chilena*, 51(187): 54-55.
- Alvarado, Luis. 2009. "Breve biografía e itinerario musical de César Bolaños". En *Tiempo y obra de César Bolaños*. Luis Alvarado (Coord.), pp. 13-66. Lima: Centro Cultural de España.
- . 2010.a "Notas a un box set vacío". En *Inventario*, pp. 43-52. Lima: Ediciones de Yuggoth.
- . 2010b. "Encuentro de dos mundos: Edgar Valcárcel y la nueva música en el Perú". *Hueso Húmero*, 55.
- . 2012. "Música para uno, Leopoldo La Rosa y los orígenes de la música experimental en el Perú". *Hueso Húmero*, 59.
- Alvarado Arróspide, Pía. 2021. *Nostalgia desde la diáspora: construcción de una música electroacústica peruana a través de la poesía en los casos de Intensidad y altura de César Bolaños (1964) y Los datos eternos de Rajmil Fischman (1991)*. Tesis para optar el grado de licenciada en Música. Lima: Facultad de Artes Escénicas Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Arenas Escobedo, Ana María. 2020. *Trascendencia del conjunto Cuerdas Arequipa en nuestra música popular*. Tesis para optar el grado académico de maestra en Artes. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.
- Arguedas, José María. 1976. "El monstruoso contrasentido". *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*. Buenos Aires: Calicanto editorial SRL.
- Asociación Cultural Conjunto de Zampoñas de San Marcos. 2021. *Los universos de César Bolaños*. Danny Tarrillo (Coord.). Lima: Asociación Cultural Conjunto de Zampoñas de San Marcos.
- Bisetti Vanderghem, Alejandro. 2002. *Obras para piano*. Lima: Ediciones Alejandro Bisetti Vanderghem.
- Cambiasso, Norberto. 2009. "Intensidad y altura: César Bolaños en Argentina". En *Tiempo y obra de César Bolaños*. Luis Alvarado (Coord.), pp. 105-126. Lima: Centro Cultural de España.
- Carpio, Kelly e Yllia, María Eugenia. 2006. "Alicia y Celia Bustamante, la Peña Pancho Fierro y el arte popular". En *Illapa. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, 3: 45-60. Lima.

- Carrasco Llanos, Omar G. 2020. *Jaime Díaz Orihuela y la Escuela de Composición Arequipeña*. Arequipa: Academia.edu. Consultado el 25 de mayo del 2022. https://www.academia.edu/42245287/jaime_d%c3%8daz_orihuela_y_la_escuela_de_composici%c3%93n_arequipe%C3%91A
- Casa de las Américas. 1972. “Encuentro de Música Latinoamericana”. La Habana: Casa de las Américas.
- Colegio Latinoamericano de Compositores de Música de Arte. <https://colegiocompositores-la.org/miembros-del-colegio/> Consultado el 25 de mayo del 2022.
- Cordero, Roque. 1980. “Vigencia del músico culto”. En *América Latina en su música*. Isabel Aretz (Ed.), pp. 154-173. Segunda edición. México, D. F.: UNESCO: Siglo XXI editores.
- Cuentas, Sadiel. 2009. “El lenguaje musical de César Bolaños”. En *Tiempo y obra de César Bolaños*. Luis Alvarado (Coord.), pp. 129-184. Lima: Centro Cultural de España.
- DeLouis, Christopher Mark. 2021. *A Selected Analytical Bibliography of Works for Saxophone by Composers Associated with the Darmstadt International Summer Courses for New Music: 1946-2021*. Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports.
- Eli, Victoria. 2002. “Pozzi Escot, Olga”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (Ed.), t. 8, p. 920. Madrid: SGAE.
- . 2002. “Rivera Vera, Manuel”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (Ed.), t. 9, p. 226. Madrid: SGAE, 2002.
- Estenssoro, Juan Carlos. 2000. “Iturriaga, Enrique”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (Ed.), t. 6, pp. 509-510. Madrid: SGAE.
- . 2018. “Conversación con Enrique Iturriaga”. *ANTEC*, 1(2): 78-88.
- Falla Carrillo, Ricardo. 2021. “Olga Pozzi-Escot [sic], notable compositora nacida en el Perú”. <https://rpp.pe/columnistas/ricardoleninalfredofallacarrillo/olga-pozzi-escot-notable-compositora-nacida-en-el-peru-noticia-1348152> Consultado el 9 de mayo del 2022.
- Goyburu, Raúl. 2011. “Entrevista con Luis Antonio Meza”. Serie *La piedra de los doce ángulos*. <https://www.youtube.com/watch?v=asajPY5KXUk> Consultado el 25 de mayo de 2022.
- Guevara Ochoa, Armando. 1963. “Panorama de la música peruana y sus compositores”. *Revista Peruana de Cultura*, Año I, marzo-junio, 181-185, Órgano de la Comisión Nacional de Cultura.
- Iturriaga, Enrique. 1994. “Celso Garrido-Lecca. Las búsquedas y los encuentros (sus composiciones entre 1983 y 1993)”. *La Casa de Cartón*, vol. 2(3): 28-35.
- . 1999. “Bolaños Vildoso, César”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (Ed.), t. 2, p. 552. Madrid: SGAE.
- . 2002a. “Pulgar Vidal, Francisco”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (Ed.), t. 8, pp. 1012-1013. Madrid: SGAE.
- . 2002b. “Sánchez Málaga, Armando”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (Ed.), t. 9, p. 686. Madrid: SGAE.

- Lehnhoff, Dieter. 2005. *Creación musical en Guatemala*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar y Fundación G&T Continental.
- Marco, Tomás. 1970. *Música española de vanguardia*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Meza, Luis Antonio. 1986. "Cuarenta años del Conservatorio". *Conservatorio*. Revista musical peruana editada por la Escuela Nacional de Música, 1, diciembre: 2-4.
- Oblitas Bustamante, Miguel. 2008. "Música clásica del Perú". Consultado el 20 de mayo de 2022. <http://musicaclassicadelperu.blogspot.com/2008/06/historia-de-la-msica-clsica-del-per.html?showComment=1646325501900>
- "Olga Pozzi Escot", Consultado el 9 de mayo de 2022. <http://www.filarmonia.org/page/Olga-Pozzi-Escot-.aspx>
- Orbegozo, Erick. 1998. "Sorpresa en mi mayor. El maestro Armando Guevara Ochoa fue declarado Patrimonio Nacional". *El Comercio*, miércoles 18 de noviembre, p. A8.
- Orrego-Salas, Juan. 1980. "Técnica y estética". En *América Latina en su música*. Isabel Aretz (Ed.), pp. 174-198. Segunda edición. México, D.F.: UNESCO: Siglo XXI editores.
- Petrozzi, Clara. 2002. "Nacionalismo, modernismo y uso del folklore en el *Homenaje a Stravinsky* de Edgar Valcárcel". *Conservatorio*. Revista musical peruana editada por el Conservatorio Nacional de Música, 9-10, diciembre: 10-32.
- _____. 2006. "Modernismo e influencia de la música popular: tres obras orquestales de Celso Garrido-Lecca". *Conservatorio*. Revista musical peruana editada por el Conservatorio Nacional de Música, 14, diciembre, 22-33.
- _____. 2009. *La música orquestal peruana*. Helsinki: Universidad de Helsinki.
- _____. 2010. "Identidades en la música peruana del cambio de milenio. El caso de Circomper". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. Bogotá. 5(2), julio-diciembre: 43-59.
- Piachonkina, Yana. 2019. *La obra orquestal de Enrique Iturriaga*. Tesis para obtener el grado de magister en Musicología. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pinilla, Enrique. 1966. "La música contemporánea en el Perú". *Fanal*, 21(79): 17-23. Lima.
- _____. 1980. "Informe sobre la música peruana". En *Historia del Perú*. Juan Mejía Baca (Ed.), t. IX, pp. 363-677. Lima.
- _____. 1985. "La música en el siglo XX". En *La música en el Perú*, pp. 125-213. Lima: Patronato Popular y Porvenir.
- Quezada Macchiavello, José. 1999. "Enrique Pinilla". *Compositores peruanos del siglo XX*, fascículo Serie compositores peruanos, núm. 1. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y CEIDML.
- _____. 1999. "Enrique Iturriaga". *Compositores peruanos del siglo XX*, fascículo Serie Compositores Peruanos, núm. 2. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y CEIDML.

- _____. 1999. “Celso Garrido-Lecca”. *Compositores peruanos del siglo XX*, fascículo Serie Compositores Peruanos, núm. 3. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y CEIDML.
- _____. 1999. “Francisco Pulgar Vidal”. *Compositores peruanos del siglo XX*, fascículo Serie Compositores Peruanos, núm. 5. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y CEIDML.
- _____. 1999. “Luis Antonio Meza”. *Compositores peruanos del siglo XX*, fascículo Serie Compositores Peruanos, núm. 6. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y CEIDML.
- _____. 1999. “César Bolaños”. *Compositores peruanos del siglo XX*, fascículo Serie Compositores Peruanos, núm. 7. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y CEIDML.
- _____. 2000. “Armando Guevara Ochoa”. *Compositores peruanos del siglo XX*, fascículo Serie Compositores Peruanos, núm. 9. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y CEIDML.
- Rivera Vera, Manuel, s. f. blog <http://manuelriveravera.blogspot.com/2012/01/nacio-en-arequipa-el-09-de-julio-de.html> Consultado el 25 de mayo de 2022.
- Romero, Raúl R. 1999. “Alarco Larrabure, Rosa”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (Ed.), t. 1, p. 161. Madrid: SGAE.
- _____. 1999. “Chávez Aguilar, Pablo”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (Ed.), t. 3, pp. 585-586. Madrid, SGAE.
- Sánchez Málaga, Armando. 1999. “Conservatorio. XV. Perú”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (Ed.), t. 3, pp. 908-909. Madrid: SGAE.
- _____. 2012. *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Szszlzo, Fernando de. 2012. *Miradas furtivas, Antología de textos (1955-2012)*. Segunda edición. Lima: FCE.
- _____. 2016. *La vida sin dueño, Memorias*. Lima: Alfaguara.
- Tello, Aurelio. 1997. “Celso Garrido-Lecca”. Booklet del CD *Músicos latinoamericanos interpretan a Garrido-Lecca*. México: UNESCO.
- _____. 1999. “Semblanza de Celso Garrido-Lecca”. *Cuadernos. Conservatorio Nacional de Música*, 1: 39-44. Lima.
- _____. 2001. “Antaras de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad”. *Revista Musical Chilena*, 55(196), julio: 7-32.
- _____. 2016. “Francisco Pulgar Vidal y la sinfonía *Chulpas*”. Texto del conversatorio con Fernando Valcárcel. Lima, inédito.
- Unión Panamericana. 1951. *Boletín Música y Artes visuales*, abril.
- Vadillo Vila, José. 2008. “Amistad entre pentagramas”. *Variedades*, semanario de *El Peruano*, Lima, año. 100, 3.^a Etapa, núm. 75.

- Valcárcel, Edgar. 1999. "Guevara Ochoa, Armando". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (Ed.), t. 6, pp. 56-57. Madrid: SGAE.
- _____. 1999. "La Rosa, Leopoldo". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (Ed.), t. 6, p. 687. Madrid: SGAE.
- _____. 1999. "Malsio, José [José Vélez]". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (Ed.), t. 7, p. 76. Madrid: SGAE.
- _____. 2001. "Meza, Luis Antonio". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (Ed.), t. 7, pp. 552-553. Madrid: SGAE.
- _____. 2001. "Pinilla, Enrique". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (Ed.), t. 8, pp. 811-812. Madrid: SGAE.
- Valcárcel, Edgar y Tello, Aurelio. 2001. "Valcárcel, Edgar". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (Ed.), t. 10, pp. 628-629. Madrid: SGAE.
- Vallejo, César. 1973. *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul editores.
- Varela, Daniel. 2009. "Luces y sombras. El CLAEM del Instituto Di Tella y los lenguajes musicales de los años sesenta". En *Tiempo y obra de César Bolaños*. Luis Alvarado (Coord.), pp. 69-102. Lima: Centro Cultural de España.
- Vargas Llosa, Mario. 2004. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Segunda edición. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vázquez, Chalena y Martínez, Marino. 2000. *Entrevista con César Bolaños*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- _____. 2000. *Entrevista con Celso Garrido-Lecca*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- _____. 2000. *Entrevista con Armando Guevara Ochoa*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- _____. 2000. *Entrevista con Francisco Pulgar Vidal*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- _____. 2000. *Entrevista con Edgar Valcárcel*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Velazco, Jorge. 2000. "Herrera de la Fuente, Luis". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (Ed.), t. 6, p. 276. Madrid: SGAE.
- Victorio Cánovas, Emma Patricia. 2022. "La Agrupación Espacio y la prensa (1947-1950)". *Pacarina del Sur, Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*, 35. Consultado el 10 de mayo de 2022. <http://pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces/823>
- Zarria Ibarra, Zandor Emerson. 2019. "Plataformas modernizadoras en el periodo de José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948): revistas y proyectos intelectuales en una Lima democrática". *Tesis*. Año 13, 12(15): 117-140.
- Zúñiga Roncal, Álvaro. 2020. *Tradición, vanguardia y peruanidad en Tres piezas para guitarra (1987) de Enrique Pinilla (1927-89)*. Tesis para optar el grado académico de magister en Musicología. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Armando Guevara Ochoa: hacia un huayno universal sinfónico¹

Marino Martínez Espinoza

*Imponer la palabra wayno, ese es mi gran aporte a la cultura del Perú.
La palabra wayno era vedada, era pueblo, tonterías.*

Armando Guevara Ochoa

Introducción

El presente artículo aborda la obra del compositor Armando Guevara Ochoa (Cusco, 1926-Lima, 2013) en el contexto del posnacionalismo y del indigenismo tardío, surgido después de los años cuarenta del siglo XX, una corriente ideológica y estética que buscaba representar lo indígena tomando como base elementos históricos y míticos especialmente andinos, orientados a la construcción de una identidad nacional. La obra de Guevara Ochoa es analizada como parte del movimiento de compositores de la Generación del 50, cuya diversidad formal e ideológica compone un conjunto de obras vasto, marcado en gran medida por el debate en Latinoamérica entre lo local y lo universal, concebido como la construcción de una identidad propia desde los elementos musicales nativos en el contexto de las técnicas de composición vanguardistas.

Nacionalismos universales

El desarrollo del arte musical académico en el Perú tuvo un impulso importante a mediados del siglo pasado, cuando un grupo de músicos –Guevara Ochoa entre ellos– accede a espacios de formación en el extranjero, lo que influyó en el pensamiento musical y en la redefinición de los elementos estéticos que debían contribuir a la construcción de un país desde las ideas de la modernidad.

¹ Expreso un agradecimiento especial a mi amigo Julio Mendivil por proporcionarme generosamente algunos de los textos y partituras consultados para este artículo, así como por la atenta lectura de su versión final.

Tras la experiencia del indigenismo de finales del siglo XIX hasta 1930, que proyectaba en el imaginario social un indígena melancólico, grave y amenazante (De la Cadena, 2000), el reto del nuevo indigenismo consistía en la búsqueda de una identidad reformulada a partir de los estudios del denominado “folclore”, una disciplina emergente y extendida en el Perú entre 1943 y 1957. Esta redefinición ocurría, además, en el contexto de diversas corrientes latinoamericanas que, inspiradas en las tradiciones orales de sus propios países, buscaba articularse creativamente con las técnicas occidentales y sus propias tradiciones para producir nuevos materiales sonoros. La obra de Armando Guevara Ochoa representa un camino que alterna con estos elementos, lo que permite identificar los rasgos constitutivos de su estilo y la presencia de paradigmas estéticos e ideológicos que la diferencian de la obra de sus colegas de generación.

Tras el fallecimiento de Daniel Alomía Robles (Huánuco, 1871-Lima, 1942) y de Theodoro Valcárcel (Puno, 1896-Lima, 1942), se cierra un periodo intensamente marcado por el movimiento indigenista. Una narrativa literaria, plástica y musical, además de política, fue la expresión de esta corriente que posicionó por primera vez en el debate social la idea de una nación construida también con los indígenas. A la polémica del indigenismo –como se la denominó en el ámbito intelectual– concurren, en la década de 1930, José Carlos Mariátegui, Luis Alberto Sánchez, Luis E. Valcárcel y otros intelectuales. Ellos expusieron diversas perspectivas en sus discursos, desde la posición socialista que impulsaba la reivindicación indígena a partir de lo económico y político –“El socialismo nos ha enseñado a plantear el problema indígena en nuevos términos”, escribió Mariátegui en el prólogo a *Tempestad en los Andes* (1975: 137)–, el rechazo a la visión paternalista poscolonial sobre el indígena, de Sánchez –ofrezcamos nuestra ayuda, escribió, “como hermanos, no como a protegidos” (1975: 72)–, hasta argumentos y discursos que daban cuenta de cuán lejos podían estar nuestras élites intelectuales del estudio y la comprensión del fenómeno de lo indígena en la historia peruana desde una perspectiva económica, política e integral.

Hagamos conciertos, no retretas

No es el propósito de este artículo comentar la historia de la música escrita o académica en el país y de sus diálogos con el universo popular. Sin embargo, es necesario señalar ciertos momentos relevantes como los que sucedieron posteriormente a la labor del obispo Baltasar Martínez Compañón (Cabredo, 1937-Bogotá, 1797) a través del Códice Trujillo, y el registro de canciones seculares y religiosas en el siglo XVIII, por cuanto constituyen hitos en los procesos de articulación de ambas tradiciones.

Las tonadas y tonadillas, la serranita, la cachua y otras formas populares de ese tiempo fueron transcritas por primera vez, generando documentos de gran valor histórico

que permiten analizar los intercambios y las reelaboraciones culturales dentro de las comunidades musicales y fuera de ellas. Piezas como la *Cachuita de la montaña* “recuerda, por su ornamentación melódica, algo del cante jondo. [...] Influencias arábigo-andaluzas también pueden encontrarse en el estilo cadencial de la *Cachua serranita*”, señala Samuel Claro Valdés, citando a Vargas Ugarte (Claro Valdés, 1980: 29), en lo que constituye, bien mirado, un intercambio de las tradiciones orales no solo americanas, sino también españolas, llevadas a la escritura según las técnicas occidentales de la época. Al respecto, ha escrito José Quezada:

No pueden deslindarse con precisión en la cultura musical de la colonia, los límites entre lo erudito y lo popular. Una música de origen erudito fue impuesta a nivel popular para consolidar la dominación; asimismo, una cultura musical proveniente de las capas dominantes de la sociedad incaica y transformada en popular por la dominación española, fue asimilada, utilitariamente en algunos casos, a la cultura musical erudita (Quezada 2007: 69).

Por ello, la contextualización de la obra de Guevara Ochoa –que es creación original– debe entenderse en el proceso de dinámicas más abarcadoras entre lo escrito y lo oral, en la tensión generada entre el mundo académico y popular, especialmente en el siglo XIX, pero con la característica singular que ofrece la etapa del indigenismo tardío y el nacionalismo del siglo XX, signado por el debate de ideas y el enjuiciamiento del arte musical en torno de dos concepciones en disputa: aquello que se consideraba como un mero “uso de materiales folclóricos”, sin mayor originalidad estilística, versus la obra de arte universal, capaz de ser reconocida y elogiada por su valor cosmopolita, liberada del estigma de una supuesta melancolía provinciana y sus modismos musicales. Estas fueron las categorías que definieron el quehacer de la Generación del 50, el sentido particular de la obra de Guevara Ochoa y, en general, el debate sobre la composición musical en el Perú y otros países de América Latina durante la segunda mitad del siglo XX.

La incorporación de elementos del llamado *folclore* era un hecho cada vez más frecuente en el Perú del siglo XIX. Quienes abren ese camino provienen de las tradiciones y escuelas europeas –como los italianos Carlos Enrique Pasta (Milán, 1855- 1898) y Claudio Rebagliati (Génova, 1843-Lima, 1909)–, y lo hacen mediante discursos hegemónicos sobre el “Arte” occidental, amparados en sus leyes y ciencia.² El resultado no es solamente un conjunto de nuevas obras que reafirmaban su prestigio académico, sino la apertura de nuevos horizontes de significado al incluir elementos de la música nativa peruana en óperas, rapsodias y piezas diversas.

2 Es importante aquí mencionar al compositor arequipeño Pedro Ximénez Abril Tirado (1784-1856), contemporáneo de Mariano Melgar, quien, según la etnomusicóloga Zoila Vega Salvatierra “encontró natural escribir música de cámara combinando estilos clasicistas alemanes y franceses con yaravíes y aires afrohispanos que se cantaban y bailaban en los salones de la época” (2020: 57).

Algunas de estas publicaciones llevan anotaciones de sus revalorizadores, escritas con el propósito de subrayar que su valor artístico es relativo –“su publicación [es] de puro interés americano”, dice Rebagliati–, a la vez que dejan sentado que solían ser ejecutadas siempre incorrectamente hasta que ellos tuvieron el gesto de arreglarlas y corregirlas para evitar su extravío y deformación en la borrasca del tiempo. Así, en la contratapa de la publicación de 22 piezas populares –en su mayoría yaravíes y zamacuecas– Rebagliati (1870) señala:

Esta colección consta de aires populares inéditos y anónimos, conocidos en Sud América solo por tradición y por lo mismo ejecutados de diversos modos y *siempre incorrectamente*. / Mi intención ha sido sugetarlos [sic] a las reglas del Arte cuidando al mismo tiempo de no hacerles perder en nada el colorido que les es peculiar, y que el ritmo del acompañamiento imite el de la guitarra, arpa y cajón, instrumentos con los cuales se acompaña siempre. / Su publicación de puro interés americano está dirigido a conservar en *forma correcta*, temas que el tiempo haría olvidar seguramente para siempre [las cursivas son mías].

Es, justamente, Claudio Rebagliati quien incluye el yaraví y la *cashua* en la *Rapsodia peruana, un 28 de julio en Lima*. Estrenada en 1868, es acaso la primera obra sinfónica sudamericana (Martínez 2009).

Sobre el compositor Carlos Enrique Pasta, el historiador Jorge Basadre (1939: 189) señala:

Carlos Enrique Pasta [...] estrenó el 8 de marzo de 1868 la zarzuela ¡Pobre indio! en un acto [...] Gustó especialmente la obertura, para cuyo final Pasta utilizó el coro del himno nacional. Hubo en la partitura, además, dos yaravíes, una zamacueca y un huayno. Correspondió esta obra a un momento de preocupación indigenista expresada también [...] en la protesta ante atropellos políticos y sociales [...].

Nada de esto impide, sin embargo, la acerba crítica de Carlos Raygada, años más tarde, cuando señala la tensión entre la creatividad de nuestros compositores y la proyección de los contenidos de la música popular en un sentido de trascendencia hacia las obras de arte:

Nuestra historia musical es pobre. Está llena de huaynitos, de valeses y zarzuelas. Pero ese mundo danzante y escénico tuvo su momento de validez, de significación social y de apogeo emotivo en la colectividad, dejó un recuerdo y también un ejemplo... aunque muchas veces fuese un ejemplo más digno de evitarse que de seguirse. Más tarde los huaynos conviértense en suites, los valeses, en ballets, las zarzuelas, en óperas. Hasta se habla por ahí de sinfonías y poemas sinfónicos. Sin embargo, estas formas ilustradas abrumadoramente por los genios de la historia, creaban en nuestro incipiente medio musical un tremendo contraste con su debilidad productiva: era inevitable reconocer

que las tierras americanas, tan fecundas en otros frutos, no estaban aún en condiciones de propiciar una floración genial en los campos de la música (Raygada, 1958: 5-6).

Estas fueron las condiciones de la crítica y las grandes presiones que rodearon la realización de la obra de Guevara Ochoa y sus colegas a mediados del siglo XX.

Las exigencias del medio intelectual latinoamericano

Mientras que en otras regiones de América del Sur Carlos Chávez y Silvestre Revueltas –México–, Alberto Ginastera –Argentina– y Heitor Villa-Lobos –Brasil– ya habían constituido movimientos nacionales que permitían referirse a identidades propias de sus países en el contexto latinoamericano, la música peruana de concierto ofrecía resultados heterogéneos, puesto que el propósito de construcción de la tan ansiada “Escuela Peruana” que anhelaba Holzmann, como veremos más adelante, aparecía disperso en cuanto al empleo de técnicas de composición y paradigmas estéticos que abarcaban desde el indigenismo tardío hasta la música electrónica, por entonces una propuesta experimental vanguardista llevada adelante por Edgar Valcárcel, Enrique Pinilla y César Bolaños, entre otros.

La desarticulación del movimiento de compositores peruanos de este periodo se refleja en un vacío en la reseña del *Boletín Interamericano de Música de la Organización de Estados Americanos*, en cuya edición de 1972, no obstante tener como corresponsal de la sección peruana al compositor Enrique Pinilla (Lima, 1927-1989), no figura el Perú. Solo aparece un párrafo, en sus más de 100 páginas, en el que Gustavo Becerra señala:

El Perú cuenta con una serie de compositores de sólida formación y de generoso talento que, aparte de los ya mencionados Bolaños y Valcárcel, bien podrían ampliarse con la compositora Pozzi-Escot [...] y con los creadores Luis Iturrizaga, Leopoldo La Rosa, Pulgar Vidal, Enrique Iturriaga y Enrique Pinilla. Aunque todos ellos poseen una técnica contemporánea al día, creemos que, por razones de desarrollo de la música culta en el Perú, se encuentran en plena etapa de integración con el milenario y riquísimo ancestro cultural del país en que, por tener menos elementos que los que concurren en otros casos, se presenta con mayores dificultades para obtener un equilibrio sintético. Este balance parece haberse logrado con el dotado compositor peruano Celso Garrido-Lecca [...], aunque su caso no es, como resulta casi siempre en el arte, susceptible de imitación (Becerra 1972: 10).

Por su parte, en el artículo “Panorama de la música latinoamericana de hoy”, (1977: 61), el folclorista, musicólogo y crítico musical brasileño Luíz Heitor Correa de Azevedo, con menos artilugios retóricos, escribe:

En Perú, país cuya música bien poco se había hecho notar hasta entonces, confrontada con la de otros países del Continente, [contamos con] Enrique Iturriaga (1918), atraído por el atonalismo, Celso Garrido-Lecca (1926), Luis Iturrizaga (1926) y Enrique Pinilla (1927), simpáticos a las innovaciones, y practicando Garrido-Lecca y Pinilla la composición electrónica.

Neves (1977: 209), en su *Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana*, pasa revista a los compositores académicos peruanos en los siguientes términos:

En Perú, el nacionalismo se manifiesta a través de los compositores Teodoro Valcárcel (1900-1942), activo investigador del folclore de su país, que publicó obras sobre esta materia; Andrés Sas (1900-1967) francés radicado en Lima, nacionalista convicto, musicólogo y educador; Alfonso de Silva (1903-1937), autor de obras para piano y numerosas canciones, y Carlos Sánchez Málaga (1904), que es también director de orquesta de valor.

¿Hace falta señalar la notable omisión de Armando Guevara Ochoa en estos informes?

Los centros de formación de Europa y Estados Unidos –durante las primeras décadas del siglo XX– y, posteriormente, el Centro Latinoamericano de Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella, en la Argentina –desde su fundación en 1958– fueron los destinos frecuentes de los músicos académicos. En estos centros, ellos buscaban estudiar las técnicas de composición y las corrientes de vanguardia que contribuyeran a cimentar una obra con identidad peruana, que recogiera una densa herencia histórica y, a la vez, se erigiera como una voz propia en el movimiento de la música académica en América Latina. Esta aspiración, a la que concurrían corrientes nacionalistas, posindigenistas y cosmopolitas, significa también un momento importante para el análisis de los discursos musicales y las ideas puestas a actuar en el propósito de fijar una identidad sonora latinoamericana construida desde la academia, sin dejar de tener un sentido colonialista, en alguna medida. La presión ejercida por la crítica musical exigía que el Perú contribuyera a ese anhelo con la solvencia que podrían augurarle sus culturas milenarias, pero sin distraerse en concesiones hacia un manierismo turístico o “folclórico”.

El fenómeno del nacionalismo musical no es exclusivo de América del Sur, así como tampoco lo es la polémica sobre localismo y universalismo. El tan ansiado “justo medio” es también motivo de reflexión en compositores como el cubano Amadeo Roldán (1900-1939):

Siendo un compositor americano [...] mi propósito es, desde luego, lograr en primer término una producción netamente americana en sustancia, completamente aparte del arte europeo; un arte que podemos llamar nuestro, continental, digno de ser universalmente aceptado no a causa de sus cualidades exóticas sino por su verdadera significación, su valor intrínseco como una contribución del Nuevo Mundo al arte universal [...]. Viejas

técnicas y viejos procedimientos no corresponden a las ideas de nuestra generación ni a nuestra actitud frente a la vida y al arte, especialmente a los compositores americanos (citado en Chase 1958: 51).

Carlos Chávez, por su parte, defiende la idea del mestizaje y la indianidad como herencias culturales, pero señala el error de la posición indigenista “que quiere hacer de los países americanos paisajes exóticos y aislados”, así como, en el extremo opuesto, la postura hispanista “que niega o menosprecia el elemento histórico-geográfico del país a favor de un servilismo ciego a otra localidad” (citado en Chase 1958: 55).

El musicólogo y ensayista brasileño Mario de Andrade (citado en Neves 1977: 221), fundador del modernismo en su país, dispara sin compasión sobre sus músicos connacionales: “Todo artista brasileño que en el momento actual haga arte brasileño es un ser eficiente, con valor humano; el que haga arte internacional o extranjero, si no es un genio, es un inútil, un nulo. Y es una reverendísima bestia”.

En nuestro país, el escritor José María Arguedas, amigo de Rodolfo Holzmann y Enrique Iturriaga –como veremos más adelante–, valoró la obra del mexicano Carlos Chávez como una promesa inspiradora para los compositores peruanos. Sin ocultar su característico espíritu reivindicativo de las tradiciones populares, escribió:

La *Sinfonía India* es el desarrollo maravilloso de temas musicales folclóricos del pueblo mexicano. Y nuestra música popular es mucho más rica que la de México, tanto en variedad como en calidad estética. Oyendo la *Sinfonía India*, todos los que tenemos la conciencia del valor de nuestra música folclórica nos deslumbramos de esperanza. El día que el Perú llegue a tener un músico de la calidad de Carlos Chávez, apenas si es posible calcular la influencia que nuestra música podrá tener en América y en el mundo (Arguedas 2012: 200).

Los compositores peruanos del 50 también se manifestaron sobre el punto, dejando sentadas sus posiciones tanto en su quehacer creativo cuanto en sus declaraciones públicas. Así, Celso Garrido-Lecca comenta:

[A diferencia de Chile y Argentina], donde están más preocupados por el lenguaje musical que por la esencia [...] otros países se ocupan más de sus orígenes, aunque a veces esta actitud puede ser, en algunos casos, negativa al acercarse a las raíces folclóricas alentando cierto primitivismo ingenuo, diría más bien un simplismo nacional. [...] el proceso es justamente no caer ni en lo uno ni en lo otro. Son dos extremos: el sentido provinciano localista y el sentido universalista desdibujado (Martínez 2000: 88).

Por su parte, Enrique Iturriaga, se pregunta radicalmente: “¿Por qué hablar de música peruana? ¿Por qué ese nacionalismo cuando el mundo tiende cada vez más a unificarse culturalmente? ¿Por qué, pues, querer *particularizarse* en lugar de *universalizarse*?” (citado en Chase: 52).

Y vale la pena aquí detenerse en la anécdota de Enrique Pinilla sobre el uso de citas de la tradición local en la música. Cuando el Gobierno militar de Velasco convocó a un concurso de creación de una sinfonía para conmemorar el sesquicentenario de la independencia peruana, puso como requisito la aparición de fragmentos del *Himno nacional* en algunos de los compases de las obras postuladas. Consultado Pinilla sobre por qué no figuraba el *Himno* en la suya, respondió: “Sí está, solo que se lo di a las violas para que no se escuche”.³

Holzmann y el antiindigenismo

Las acerbas críticas de Holzmann al periodo del indigenismo nacionalista por sus “imperfecciones formales y estéticas”, “falta de educación musical” o “desconocimiento de los estudios superiores del arte” ha debido representar una pesada carga y un enorme reto para el quehacer de los alumnos del músico alemán, todos ellos miembros, posteriormente, de la denominada Generación del 50: Armando Guevara Ochoa (Cusco 1926-2013), Enrique Pinilla (Lima, 1927-1989), Celso Garrido-Lecca (Piura, 1926), Francisco Pulgar Vidal (Huánuco, 1929-2012), Edgar Valcárcel (Puno, 1932-2010) y Enrique Iturriaga (Lima, 1918-2019).

Como señala Raúl R. Romero (2017: 282):

Rodolfo Holzmann, el maestro de toda una generación, minimizó el valor de la obra de los compositores indigenistas de antes del cincuenta, en su mayoría provincianos andinos, para comenzar desde cero y sentar las bases de una nueva música peruana, con nuevos protagonistas y nuevos modelos. [...] y de alguna manera se las arregló para contagiar de este prejuicio no solo a sus alumnos, sino a mucha de la afición de aquellos años.

Es posible que esta influencia formativa haya agudizado las contradicciones en la formación de esta generación de compositores—la mayoría de ellos migrantes andinos—y haya marcado el desarrollo posterior de sus personalidades musicales, en un ambiente cargado intensamente por críticas, rechazos y deseos de ser aceptados por la élite musical latinoamericana.

La influencia de Holzmann en la escasa valoración de la música peruana que tenían algunos de sus alumnos se expresa en esta anécdota relatada por Edgar Valcárcel, discípulo suyo:

Cuando llegué a Lima el año 49, me di de bruces con una realidad terrible. Nunca me olvido que me encontré con Iturriaga, de quien se acababa de

³ Esta anécdota me fue referida por su colega Celso Garrido-Lecca en una conversación personal, hacia el año 2000.

estrenar su obra *Canción y muerte de Rolando*. Me preguntó qué estaba tocando. Yo estaba tocando algo de Theodoro Valcárcel. “No –me dijo–. Lo único bueno en música es Bach o Stravinski”. Eso me dejó avergonzado. Comencé a replegarme y no volví a tocar la música de Theodoro, me daba vergüenza tocar a Theodoro. Ese veneno fue mortal para mí (citado en Vásquez y Martínez 2012, diciembre 12).

Ruptura con Holzmann

En este contexto, una temprana anécdota de Armando Guevara Ochoa con Holzmann –por entonces su maestro de música– podría interpretarse como el punto de ruptura para delinear un derrotero diferente en su obra y una independencia que explica, en gran parte, el estilo del músico cusqueño, sobre lo que volveremos más adelante.

Cuando Guevara Ochoa tenía apenas 17 años, Bronislaw Mittman –su maestro de violín– se entusiasmó con las partituras de *Cusco* y *Vilcanota*, y se comprometió a estrenarlas con un cuarteto de cuerdas que por entonces dirigía. Esto no agradó a Holzmann, quien le mostró su rechazo, pues encontraba inaceptable que a su joven alumno le hubieran interpretado dos obras sin contar previamente con su aprobación, y nada menos que en la sociedad Entre Nous, un espacio centenario de la élite musical limeña. La sanción era la inminente expulsión de Armando de su curso. Un áspero intercambio de palabras entre Rodolfo Holzmann y el padre de Guevara Ochoa puso la nota final, cuando este prometió retirar a su hijo de inmediato de la clase y enviarlo a Boston a que prosiguiera sus estudios. Unos meses después, Guevara Ochoa continuaba su formación en Estados Unidos, en Boston, esta vez con el maestro ruso Nicolás Slonimsky durante tres años, que se extendieron por otros seis en Nueva York (Vásquez y Martínez 2012, diciembre 9 a).

La ruptura con Holzmann fue importante en el desarrollo del pensamiento musical de Armando Guevara Ochoa, pero además es posible que haya generado una actitud diferente hacia la valoración de los elementos musicales propios, una vez liberado de la rigidez crítica del maestro.

Sobre el estilo de Armando Guevara Ochoa

La órbita escogida por cada compositor de esta generación fue la respuesta personal a cómo ser universales desde lo local, y constituye –a la vez– el relato de las circunstancias complejas que recorrieron para aproximarse a este propósito. La búsqueda y elección temática que emprendieron permite establecer proximidades, rechazos y filiaciones. Así, mientras para Enrique Iturriaga su composición *Canción y muerte de Rolando*

(1947) –sobre el poema del peruano Jorge Eduardo Eielson referido al héroe francés– podría haber significado la aproximación al tan anhelado cosmopolitismo musical, para Guevara Ochoa se trató de un afrancesamiento innecesario “teniendo tantos hombres y mujeres ilustres como Túpac Amaru y Micaela Bastidas” (Vásquez y Martínez 2000, diciembre 9 a).

Más allá de tratarse de simples preferencias personales, la adscripción a un panteón de iconos culturales establece campos de segmentación sobre las identidades y las ideologías. En el caso de Guevara Ochoa, su elección está orientada a emplear las técnicas de composición occidentales para narrar la historia propia, con sus héroes y leyendas, tal como hicieron los europeos con los suyos. Lo “europeizante” para él se expresa en la pretensión de querer ser europeo de segunda mano, lo que considera una actitud de afectación. Y por eso los temas de sus composiciones son Ricardo Palma, Miguel Grau, Túpac Amaru, Andrés Avelino Cáceres o las batallas de Junín y Ayacucho, entre otros.

Diálogos e intercambios sobre la pentafonía

La complejidad de las relaciones entre el universo popular y el académico en los compositores requiere una mirada mucho más compleja que un juicio superficial a partir de las denominaciones de sus obras, o incluso de las citas ocultas o evidentes de los materiales populares. El vínculo con determinada comunidad de intelectuales y otros colegas compositores es también revelador de los intereses comunes y las redes que se tejen en torno a ideologías y políticas. En tal sentido, es importante, por ejemplo, recordar la amistad que unió a Enrique Iturriaga con Arguedas, la manera como el escritor lo introdujo al mundo de los coliseos y la música andina en vivo, con su poder de capacidad movilizadora sobre miles de migrantes que desbordaban una ciudad históricamente colonial, redibujando sus límites simbólicos y reales. Asimismo, esta amistad se expresó en diversos niveles de colaboración, como –por ejemplo– el elogioso prólogo escrito por José María al Álbum de danzas y canciones de Holzmann (1967). Y, sin embargo, Arguedas no trabó amistad con Armando Guevara Ochoa, o no tenemos –al menos– noticia de ello.

La concreción de una obra no se define solamente escogiendo la temática, sino que requiere el uso de elementos formales como escalas, figuras rítmicas, colores orquestales, instrumentos, superposición de armonías y otros recursos de composición.

En tal sentido, el dominio del indigenismo sobre la escena musical de las primeras décadas del siglo XX se construyó también por la influencia que tuvieron los estudios de los esposos franceses D’Harcourt, en 1925, publicados en *La música de los incas y sus*

supervivencias, que estableció la idea de que nuestro pasado sonoro era pentafónico. Esta afirmación se fortaleció con un artículo que el compositor José Castro escribió en 1897 y que recién se publicó –fuera del Cusco, en el *Boletín Latinoamericano de Música*– en 1938, en el que incidía en la pentafonía como un rasgo identitario de la música inca, basándose en el análisis de unas melodías cusqueñas tradicionales. Recordemos que la musicología comparada de fines del siglo XIX se sostenía ideológicamente sobre las bases del evolucionismo musical, una teoría que postulaba que las músicas del mundo eran procesos lineales, de modo que mientras Europa representaba la cúspide del pensamiento musical, el resto de países de la periferia conservaban manifestaciones propias de estados de atraso, lo que supuestamente permitía a los musicólogos observar el pretérito musical de la humanidad.

Si tal idea pretendía ser validada como un hecho fáctico y de valor universal, el indigenismo contribuyó a destacarla, dotándola de una retórica que romantizaba aún más ese supuesto estado de precivilización. La música tenía que proyectar a un indígena torvo, insondable, grave y místico.

El trazado de una línea de continuidad entre la supuesta pentafonía incaica y las supervivencias de esas escalas en sus modos mayores y menores en el presente constituye uno de los tópicos centrales sobre los que se apoya la narrativa indigenista, un tema ampliamente estudiado por Mendivil en sus *Cuentos fabulosos* (2018). La música incaica –heredera del Tawantinsuyo, de incontenible “fuerza telúrica”– debió enfrentar una naturaleza agreste y aplastante, y, en tal sentido, el incario fue tenido como una fuente de virtudes y salud espiritual, cuya cultura material reflejaba el bienestar de sus habitantes.

No deja de sorprender el significado múltiple que adquiere la pentafonía incaica en la bibliografía de la época, incluso en la construcción de las masculinidades. El musicólogo alemán Hugo Riemann, por ejemplo, subraya su indubitable carácter varonil al señalar que “Las melodías basadas sobre esta escala tenida como defectiva, son sanas y vigorosas, libres de todo afeminamiento” (citado en Caballero 1988: 117).

Por su parte, Policarpo Caballero señala:

Mientras la tradición oral tropieza con terrenos inseguros, y la arqueología dibuja un cuadro incompleto del panorama integral de la vida, la Música, que contiene la suma de todos los detalles psicológicos, sociales, religiosos, políticos y económicos del pueblo inkaiko, traduciendo su idiosincrasia y sus modalidades, desde la cuna hasta el sepulcro [...] es, a no dudarlo, el testimonio más irrecusable que nos viene del Tawantinsuyo y, por consiguiente, en ella se encuentra la fuente más completa y pura del alma que animó la historia de los inkas (1988: 47).

La esencialización de lo indígena

La retórica sobre la música del pasado incaico se articuló sobre la información aportada por la arqueología, la historia, diversas ciencias sociales emergentes en las primeras décadas del siglo XX y la ideología del indigenismo, sostenida en gran parte sobre un discurso fabulador. Sin embargo, es importante destacar el papel positivo que desempeñó al colocar por primera vez al indígena como un elemento fundamental en la agenda de construir la nación peruana; no obstante, su retórica pasadista –al tomar al indio como objeto de idealización– terminó esencializándolo.

La música cusqueña, sus investigadores y compositores, ocuparon un lugar privilegiado en esta narrativa, pues el discurso del indigenismo se afincó –en gran parte– sobre el papel histórico de la antigua capital del Tawantinsuyo.

Así, el camino que permitiera la construcción de una auténtica Escuela Musical Peruana –como la imaginó Holzmänn– fue trazado entre prescripciones y proscripciones desde la propia comunidad intelectual, dejando un margen muy estrecho para cualquier traspie, pues, a la luz de lo expuesto, un compositor sería severamente criticado por “europeizante” o “folclorizante”. Pablo Ojeda (Cusco 1936-2021), en su ensayo *Importancia de la música cusqueña* (1980), adelanta que “la ‘música culta’ que elaboran compositores peruanos, dentro de moldes europeos, nada tiene que ver con nuestra Música Nacional [sic]”. De esta manera, ahonda el espacio de discusión sobre aquello que podrían constituir los “moldes europeos” –¿acaso la ópera, el concierto, la suite, la sinfonía?– y se anticipa a rechazar cualquier asomo creativo que contraviniera lo que él entendía como falta de filiación con lo nacional.

Este discurso modelado desde el indigenismo –y reiterado por sus seguidores incluso hasta el presente– concibe a la música como un espacio de reivindicación de lo nativo y de purificación de lo “contaminante” que representa lo europeo, desconociendo que instrumentos venidos de occidente –como el arpa y el violín– han sido asimilados desde hace siglos a las prácticas musicales nativas, y hace eco de las retóricas más esencialistas sobre la tradición. Ojeda (1980: 21) sin embargo, acepta una excepción con Guevara Ochoa, de quien dice que “ha llegado incluso a la Sinfonía y al Poema Sinfónico, con cabal contenido autóctono”.

Por su parte, la musicóloga peruana Clara Petrozzi ha señalado que el estilo de Guevara Ochoa difiere del de Sas y Holzmänn

ya que utiliza un idioma que le es propio, consiguiendo una expresión más espontánea y a la vez integrada en su lenguaje sinfónico; evitando así la jerarquización del material popular como inferior. [...] su obra supera el préstamo y la asimilación, acercándose a un sincretismo musical que expresa una identidad bicultural (Petrozzi 2009: 120).

El indigenismo, como perspectiva ideológica, coloca sobre el debate términos como *fusión, asimilación y absorción* en la música, y, ante la poca claridad de sus propios conceptos, termina previniéndonos del peligro de que lo “genuinamente indígena” pueda ser absorbido por lo europeo. Su discurso coloca a lo occidental y lo nativo como fuerzas antagónicas que continúan enfrentándose desde la conquista, y considera que, respecto a ese enfrentamiento, los compositores tienen el deber de tomar posición en defensa del “arte nacional”; un acto de resistencia a favor de la “síntesis evolutiva” que estaría representada en las tradiciones musicales andinas, costeñas –llamadas “criollas”– y amazónicas. Y contribuye, tal vez inconscientemente, a la fetichización del ingrediente folclórico, colocándolo como la piedra de toque que otorga identidad o la niega.

En sintonía con estas ideas, en la música tradicional cusqueña estaría contenida la herencia directa del pasado incaico, cuyos ecos –prolongados a través de los siglos– resultan tangibles como las piedras de su arquitectura monumental, a manera de una supervivencia que actúa simbólicamente representando la negación de lo foráneo e invasor y la persistencia de la forma pentatónica. Pero en esta perspectiva nacionalista hay también un matiz de pretensiones reivindicativas, cuando señala que, si bien lo español no pudo destruir a lo indígena, este sí absorbió lo español; de esta manera se completa una lógica de identidades titánicas en las que un ente debe devorar al otro para salvarse de ser devorado.

Resonancias de una polémica literaria

Frente al reto de crear una obra con carta de ciudadanía peruana *urbi et orbi*, la música de Armando Guevara Ochoa luce más próxima al gusto del gran público que la de sus pares de la Generación del 50, manteniéndose cercana a la tonalidad. Impulsados por la búsqueda de “lo peruano” en una medida que no denote una formación laxa en cuanto a técnicas compositivas de vanguardia ni que muestre un provincianismo más cercano a las retretas que a los conciertos, constreñidos –en suma– a romper con el pasado indigenista severamente criticado por su maestro Holzmann, el conflicto que enfrentan los miembros de la Generación del 50 –fundamental en la historia de la música peruana del siglo XX– tiene un correlato en el campo literario, cuando el escritor Julio Cortázar señalaba las supuestas limitaciones de la “narrativa provinciana” de José María Arguedas. Acaso sin proponérselo, el propio Cortázar proyecta una asociación reveladora entre las supuestas limitaciones literarias y musicales cuando señala, en una entrevista a *Life*, en respuesta a Arguedas: “provincianos de obediencia folclórica para quienes las músicas de este mundo empiezan y terminan en las cinco notas de una quena” (citado en Vargas Llosa 2008 [1996]: 49). Si recordamos que el escritor argentino era también trompetista de jazz, la invectiva se torna mucho más sensible todavía.



Armando Guevara Ochoa, 1926-2013 (Fotografía: archivo personal de la familia Guevara, cortesía de los descendientes de Guevara Ochoa).

La tensión a que estuvieron sometidos los compositores de la Generación del 50 en la búsqueda de producir obras “auténticamente peruanas” establece dos extremos discursivos: los eurocentristas, para quienes las creaciones de los compositores locales no están a la altura de las obras maestras de Beethoven o Bach; y los de la orilla del indigenismo nacionalista, como el cusqueño Pablo Ojeda (1980: 65), quien se pregunta: “¿Acaso no se sabe de compositores peruanos esmeradamente técnicos, que cuando crean una ‘Sinfonía Peruana’, esta solo tiene de peruano el nombre?”. Dice:

Sobre la utilización de géneros e instrumentos extranjeros no compartimos la idea que respetables músicos abrigan en el sentido de que la música peruana debería instrumentarse únicamente con la concurrencia de instrumentos

típicos. Creemos por el contrario que utilizando cualesquiera de los instrumentos, sin embargo (sic) se imprima el sello peculiar indígena, andino o autóctono peruano (estos tres términos son sinónimos en este caso) se tendrá una obra musical netamente peruana (Ojeda 1980: 21).

Los motivos de Guevara Ochoa

Una mirada retrospectiva a la obra de Guevara Ochoa, en su forma y contenido, nos permite afirmar que él toma distancia de las pretensiones esteticistas de sus colegas y afirma, desde sus propios cánones, una obra construida sobre lo que denomina las “escalas incas”, como un espacio intersticial que no se alinea con la estética eurocentrista, sino que, más bien, partiendo de la música aprendida en su niñez cusqueña –con su maestro el arpista Manuel Pilco–, adquiere conciencia de provenir de un mundo sonoro indígena y mestizo, *kechwa*, que es tomado como base para desarrollar un estilo propio, aun cuando este lo acerque a la tan despreciada “folclorización”. Reconoce, además la influencia de los cusqueños Baltazar Zegarra Pezo, Roberto Ojeda Campana y Juan de Dios Aguirre Choquecunza, quienes –junto a Francisco González Gamarra– son considerados los cuatro grandes de la música cusqueña, a la manera de los cinco rusos del romanticismo.

¿Qué piensa el propio Armando Guevara Ochoa sobre su quehacer creativo y sus motivos centrales? En un fragmento de la entrevista que concede a s. colega Enrique Pinilla, señala lo siguiente:

Mi música tiene influencias europeas, sobre todo en un principio, cuando la búsqueda comenzaba para mí con el uso de las técnicas de composición, hasta tratar de encontrar un idioma propio e inconfundible. En mi caso, las influencias de Bach y Beethoven fueron decisivas porque en ellos encontré la grandiosidad de su arquitectura musical, comparada con la grandiosidad de nuestros antepasados, los maestros inigualables de la piedra, que hasta hoy son enigmas de la humanidad. Por ejemplo, la solidez contrapuntística de Bach, es como un muro inca... eso me inspiró para que mi música sea fuertemente contrapuntística. Luego la influencia de Dvorak y Bartok plasmó mi lenguaje politonal que es el que más se ajusta a la música andina, con el fin de elevar esta música a un nivel universal. Me interesa esencialmente el desarrollo, que ha sido el talón de Aquiles de nuestra música andina ya que algunos maestros europeos solo modularon el mismo tema sin hallar un desarrollo (Pinilla 2007: 178-179).

Armando Guevara Ochoa se refiere a las escalas empleadas en varias de sus obras como originadas en las “desafinaciones de las queñas” del Cusco, a la manera de un elemento disruptivo en la estética de los compositores de entonces. Se trata de melodías



Figura 3. *Kukuli*

Guevara Ochoa modifica la nota de la escala final, descendiendo do sostenido a do natural y produciendo un efecto inesperado de ruptura o “desafinación”, en sus propias palabras.

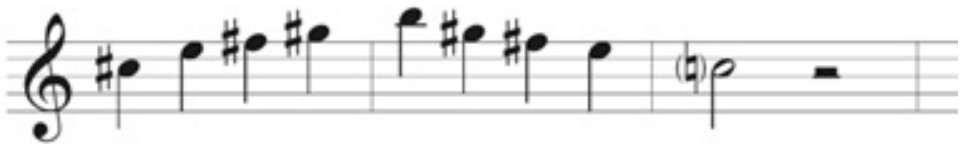


Figura 4. *Kukuli*

Ese recurso también lo emplea elevando un semitono la nota final de la escala pentafónica sobre la que se sostiene la frase musical, como veremos en el siguiente ejemplo:



Figura 5. *Kukuli*, compases 130-131

Nota. Fragmento correspondiente al solo de trompeta.



Figura 6. *Kukuli* (escala pentafónica sobre la que se origina la frase)



Figura 7. *Kukuli* (escala pentafónica modificada en la nota final)

Otra de las escalas que Guevara Ochoa modifica a favor de su estética de la llamada “desafinación inca” o “cadencia de sorpresa” (Vásquez y Martínez, 2012, diciembre 9 b) es la trifónica.



Figura 8. *Kukuli*, compases 138-139

Nota. Fragmento correspondiente a la flauta 1.

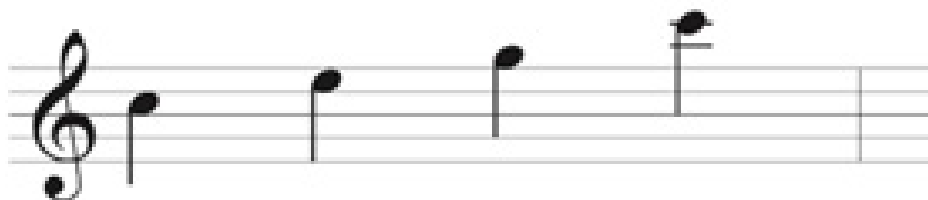


Figura 9. *Kukuli* (escala trifónica base)

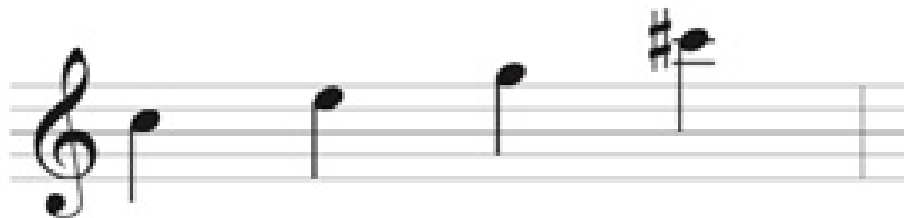


Figura 10. *Kukuli* (escala trifónica de estilo guevariano, con la nota final elevada en un semitono)

Esta característica de estilo es motivo de la siguiente anécdota, contada por él mismo en una conversación en el 2000. Durante una pausa de ensayo con la Orquesta Sinfónica Nacional, un reconocido director peruano decidió “enmendar” estas “desafinaciones” recorriendo uno a uno cada atril con borrador y lápiz en mano, sin la autorización del compositor, por supuesto. Minutos después, un movimiento sísmico –cosa frecuente en Lima– hizo caer un tablón sobre el Volkswagen que el director había dejado en un estacionamiento cercano, dejándolo seriamente dañado. “¡La venganza de la Pachamama!”, solía recordar Guevara Ochoa, entre risas.

Una obra viajera

En 1951, León Baezin estrena el *Poema sinfónico N.º 1* de Armando Guevara Ochoa en el Carnegie Hall de Nueva York, y el Cuarteto de Cuerdas de la Universidad de Duke ejecuta *Cusco* en la Casa Blanca, en Washington, en 1999.

Guevara Ochoa es el primer compositor nacional que ha presentado conciertos íntegramente dedicados a su música en varias de las más importantes salas del mundo [...]: el Palacio de Bellas Artes de México, Royal Albert Hall y Canning House de Londres, Sala Tchaikovsky de Moscú, Teatro de la Ópera de Leningrado (hoy San Petersburgo), sala Pleyel de París, Teatro Imperial de Roma, Teatro Español de Madrid, Carnegie Hall de Nueva York, Symphony Hall de Boston y Constitution Hall de Austin-Texas, entre otros. En China presentó su música en el Palacio de las Nacionalidades de Pekín [Beijing], en el Teatro de Shangai, así como en otros teatros en una docena de ciudades (Quezada 2000).

El director Miguel Harth-Bedoya recuerda: “En el concierto en que debutó como violinista Hilary Hahn, con solo 12 años, programé y dirigí también *Danza criolla* y *Vilcanota*, de Guevara Ochoa, en 1991, en el Carnegie Hall” (conversación personal, 12 de octubre del 2021).

El mexicano Luis Herrera de la Fuente, director de la Orquesta Sinfónica Nacional en la década de 1960 y un importante difusor de las obras peruanas, le encargó la composición de un poema sinfónico y así nació *Kukulí*, una de las obras de Guevara Ochoa de mayor difusión mundial –especialmente en Europa– y que hemos comentado en las páginas precedentes. “Setenta por ciento es mío, lo demás son motivos musicales de danzas tradicionales de Paucartambo”, afirmaría el compositor (Vásquez y Martínez, 2000).

Compone también la *Danza criolla*, una obra escrita en un indicador de compás de 5/4 que resulta infrecuente en la música tradicional andina o costeña, pero que permite apreciar tanto un distanciamiento de lo canónico como el eclecticismo de su personalidad musical en la búsqueda de elementos que interpelan los espacios fijados por

los teóricos de la comunidad de posindigenistas. Esta ruptura con la estética sostenida históricamente como constitutiva de esencias identitarias pasa a ser su contribución para resignificar los discursos sobre música peruana y nacionalidad.

Guevara Ochoa fue consciente de sus propias maneras de encarar los procesos creativos orientados a la búsqueda de una música nacional identitaria. El compositor afirma:

Creo en la sinceridad, sin ser afectado [...] El mayor placer para un compositor es que sus temas se silben, se tararen, porque de la música que no tiene tema, no queda nada. No tengo objeciones contra la música aleatoria, pues todo tiene su valor, pero ¿dedicarnos solo a ese género y orientar a nuestras generaciones a ello? De ahí que en la Orquesta Sinfónica Nacional no se toque música sinfónica de los jóvenes compositores. Cuando voy al Conservatorio, solo encuentro música aleatoria, impresionista, totalmente lejos de la música de nuestro pueblo (Vásquez y Martínez 2012, diciembre 9 a).

El huayno puede ser *allegro*

Uno de los elementos que orientan la estética de Armando Guevara Ochoa es el uso del huayno no solo como un género andino presente en sus composiciones, sino también como un nuevo indicador de *tempo* y espíritu musical, capaz de establecerse irrumpiendo en las tradiciones más conservadoras de su entorno. “Si los europeos tienen el minué, el bourée, tantas otras danzas y no ponen solamente *allegro*, entonces ¿por qué nosotros no ponemos *wayno*? ¿Por qué no tener la valentía de hacerlo? ¿Por qué *allegro* no es igual que *wayno*?”, se pregunta (Vásquez y Martínez, 2012, diciembre 9 b)

Durante las décadas en que se desempeñó como violinista de la Orquesta Sinfónica Nacional, se lo recuerda como un incansable promotor de su propia música. Al igual que hoy, no existía entonces una editorial estatal ni privada para la publicación de obras peruanas. Sin el respaldo de las computadoras, las partituras eran manuscritos de los propios compositores, encargos hechos a copistas o manufacturas de dibujantes de planos de arquitectura. Los compositores se desempeñaban como agentes distribuidores, relacionistas públicos, editores, gestores de sus derechos autorales y administradores de una obra que –en muchos casos– terminaba siendo rematada por los libreros de la avenida Grau o los ropavejeros del mercado La Parada.⁴

⁴ Recuerdo la visita que hicimos con el maestro Enrique Iturriaga, en el 2009, a la Sociedad General de Autor de España (SGAE) para que inscribiera por primera vez su *Sinfonía Junín y Ayacucho* y su *Obertura para una comedia*. Entonces, el maestro tenía más de 90 años. La deuda que tiene el Perú en la tarea de proteger el patrimonio de sus compositores es clamorosa; no existe un archivo documental de partituras ni un proyecto de grabaciones profesionales que permitan la difusión de este legado y su preservación para la posteridad.

Consciente de ello, Armando Guevara Ochoa llevaba permanentemente consigo una cantidad considerable de *scores* y partitas, junto a fotografías, recortes de periódicos y programas de mano de sus conciertos en varios países. Esto influyó positivamente en la divulgación de su obra. “Tengo la costumbre de comisionarme yo mismo mis obras”, comentó en una visita a Trujillo, en 1996 (Asociación Amigos de la Música. Trujillo-Perú, ACAM, 2014).

En 1953 fue la única vez que en el Perú se hizo un festival de música sinfónica y de cuerdas con obras mías, con nueve obras en un solo concierto. Yo no tengo la culpa [ríe]. Llevé las obras a Buchwald, algunas tenían partes (particellas) y en otros casos había que encargarlas a hacer. Esto se dio en el Teatro Municipal, con el solista Bronislaw Mitman que interpretó mi concierto para violín (Vásquez y Martínez, 2012, diciembre 9 a).

Tratamos de contactarlo infructuosamente, hacia el 2010, con el propósito de que la casa Filarmonika Music Publishing publicara un catálogo completo de sus obras. Varias conversaciones promisorias con sus hijas, en Estados Unidos, no habían tenido el resultado esperado. Hasta que una mañana, mientras yo desayunaba en el centro del Cusco, casi sin esperanzas de lograr mi propósito de entrevistarlo, lo vi aparecer en la picantería sostenido del brazo de sus hijas. Quedé en visitarlo esa misma tarde. Ahí, en lo que sería una de sus últimas entrevistas, dijo: “Mi mensaje a las siguientes generaciones es que siempre se inspiren en algo nuestro, tal como ha sido mi inspiración” (conversación personal, 2012).

En 1989, la Universidad de Duke (Carolina del Norte), mediante el violinista Nicholas Kitchen, gestionó la donación o compra de la totalidad de la obra de Guevara Ochoa. Allí permanece hasta la actualidad, sumándose a una cada vez más larga lista de bibliotecas completas de compositores peruanos que son enviadas al extranjero a falta de un mejor destino en el Perú.

Conclusiones

El indigenismo, en su propósito de representar a un indígena del que conoce muy poco, termina representándose a sí mismo y desnuda la fragmentación del país entre sus estratos sociales, sus intelectuales y sus movimientos políticos. Esto se refleja en una retórica que es el esfuerzo de imaginar el pasado juntando los fragmentos de la información arqueomusicológica, una escasa información historiográfica y la oralidad contenida en las propias comunidades de músicos; todo esto genera una línea de interpretación del pasado musical que es tomado como una herencia directa o supervivencia cultural.

Las herramientas con las que los compositores de la Generación del 50 han construido sus narrativas –tanto acerca del trabajo propio como sobre el del “otro”– ofrecen el

testimonio de sus tensiones internas. Se trata de una generación ensamblada por un título que no es la expresión de sus articulaciones e intercambios, sino de un espacio parcelado en el que cada compositor parece situar sus fueros lo más lejos posible de los de sus colegas, y además dejarlo expresamente establecido. La definición y redefinición de las fronteras actúa, así, como una estrategia para construir identidades y diferencias, y dibuja el desencuentro con los paradigmas, el desgaste y la frustración de sus protagonistas ante la poca difusión de sus obras, la falta de un mercado de consumo, y la presencia asimétrica en los medios académicos peruanos y latinoamericanos.

El análisis de la obra de Guevara Ochoa y de los compositores de la Generación del 50, así como la discusión en torno a ella, no debería plantearse, sin embargo, en los términos de cuánto de “música nacional” contiene –al modo en que un biólogo estudia muestras de ADN–, sino más bien en otros dos aspectos: cómo fueron construyendo los discursos de modernidad, identidad y nación a través de su obra musical, y qué estrategias desarrollaron para validar sus propias obras en el espacio local y mundial.

En el caso de Guevara Ochoa, es evidente que la crítica musical de su tiempo no le otorgó la misma valoración que a sus colegas, tal como se refleja en los balances sobre la música latinoamericana que presentamos. Como referencia de la tensión en su propio grupo generacional, nos viene a la memoria el concierto dirigido por Herrera de la Fuente en homenaje a los compositores de la Generación del 50 en el auditorio Zum de la Universidad de Lima, a fines de la década de 1990. En esa oportunidad, ni siquiera el reclamo firme de Guevara Ochoa de sentarse “aunque sea por una vez todos juntos” en la misma fila de butacas fue atendido; unos se ubicaron en platea y otros en *mezzanine*.

El debate intenso entre lo local y lo universal es, además de un rasgo histórico en nuestro medio, la constatación de una batalla estéril en que lo musical trasciende lo sonoro para escribir escalas hegemónicas que solo han servido para definir campos de segmentación y que han terminado enfatizando nuestros conflictos con el pasado colonial.

En medio de un ambiente de hostilidad casi permanente entre los propios compositores y los intelectuales vinculados a determinadas corrientes ideológicas –Pablo Ojeda escribe: “incluso se llegó a hacer creer en Lima que los experimentos con sonidos electrónicos eran composiciones musicales”–, la obra de Guevara Ochoa suma a la diversidad creativa y contribuye a destrabar el encasillamiento de oposición entre lo costeño criollo y lo indígena andino, pero también entre los esencialismos académicos europeizantes y los lenguajes musicales de tradición oral. Su obra plantea nuevas posibilidades de comprensión de las identidades no como tradiciones homogéneas sometidas a las etiquetas de una “auténtica identidad nacional”, sino como procesos diversos que existen junto a otros, con sus propios paradigmas estéticos y su derecho a existir a través de nuevas formas de las tradiciones de la cultura quechua abriéndose paso hacia el futuro.

Terminamos este artículo afirmando con Carpentier: “Y en cuanto a folklore o no folklore, olvidemos rebasadas polémicas, inútiles discusiones en torno al ser o no ser sonoro, recordando la tajante frase de Heitor Villa-Lobos: ¡El folklore soy yo!” (Carpentier 1977: 19).

Referencias bibliográficas

- Asociación Amigos de la Música. 2014. Trujillo-Perú, ACAM. https://www.youtube.com/watch?v=mUTY_3jxQ-A
- Arguedas, J. 1967. “Presentación”. Rodolfo Holzmann, *Música tradicional del Perú. Costa, sierra y selva*. Buenos Aires: Editorial Ricordi.
- . 2012 [1939]. “Origen y sentido de la música popular mestiza”. En *Obra antropológica, I*, 200-202. Lima: Editorial Horizonte.
- Azevedo, Luíz Heitor Correa de. 1977. “Panorama de la música latinoamericana de hoy”. En *América Latina en su música*. I. Aretz (relatora), pp. 53-70. México: Siglo Veintiuno Editores, S.A.
- Basadre, J. 1939 [2005]. *Historia de la República del Perú [1822-1933]* 8. El Comercio.
- Becerra, G. 1972. “La música latinoamericana en el mundo de hoy”. *Boletín Interamericano de Música. Organización de los Estados Americanos-Washington D. C.*, 84, 3-11. Organización de los Estados Americanos.
- Caballero, P. 1988. *Música inkaika. Sus leyes y su evolución histórica*. Cusco: Comité de Servicios Integrados Turístico Culturales (COSITUC).
- Chase, G. 1958. “Hacia una conciencia americana en la música”. *Revista Musical Chilena*, 12 (61), 49-56.
- Claro, S. 1980. “Contribución musical del obispo Martínez Compañón en Trujillo, Perú, hacia fines del siglo XVIII”. *Revista Musical Chilena*, XXXIV (149-150), 18-33.
- Carpentier, A. 1977. “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”. En *América Latina en su música*. I. Aretz (relatora), pp. 7-19. México: Siglo Veintiuno Editores, S.A.
- De la Cadena, M. 2000. *Indígenas y mestizos. Raza y cultura en el Cusco*. Instituto de Estudios Peruanos IEP.
- Mariátegui, J. C. 1975 [1927]. “Prólogo a Tempestad en los Andes”. En *La polémica del indigenismo*, pp. 134-140. Lima: Mosca Azul Editores.
- Martínez, M. 2009. *Rapsodia peruana. Un 28 de julio en Lima*. Op. 9 (prem. 1868). Claudio Rebagliati. Lima: Critical Edition. Filarmonika.
- . 2000. “La música como existencia real. Entrevista al compositor Celso Garrido Lecca”. *Revista Lienzo*, 23, año XX, 87-105. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.

- Mendivil, J. 2018. *Cuentos fabulosos. La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio musicológico*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Neves, J. 1977. “Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana”. En *América Latina en su música*. I. Aretz (relatora), pp. 199-228. México: Siglo Veintiuno Editores
- Ojeda, P. 1980. *Importancia de la música cusqueña*. Segunda edición. Cusco: Ediciones Llaqta.
- Petrozzi, C. 2009. *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad*. Tesis doctoral Universidad de Helsinki. Instituto de Investigación de las Artes. Musicología.
- Pinilla, E. 2007 [1985]. *La música en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Filarmonía.
- Quezada, J. 2000. “Armando Guevara Ochoa”. En *Compositores peruanos del siglo XX*. Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- . 2007 [1985]. *La música en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Filarmonía.
- Raygada, C. 1958. “Guía musical del Perú”. *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional*, 12. (1956-1957). 3-95. Biblioteca Nacional del Perú.
- Rebagliati, C. 1870. Álbum sudamericano. Colección. Bailes y cantos populares. *Correjidos y arreglados para piano. Calla, no lo digas. Zamacueca N.º 1. Op. 16*. Stabilimento di Edoardo Sonzogno.
- . 2009 [1868]. *Rapsodia peruana. Un 28 de julio en Lima*. Op. 9. Critical edition Filarmonika Music Publisher.
- Romero, R. 2017. *Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural en el Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sánchez, L. 1975 [1927]. “Batiburrillo indigenista”. En *La polémica del indigenismo*, pp. 69-73. Lima: Mosca Azul Editores.
- Vargas Llosa, M. 2008 [1996]. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Alfaguara.
- Vásquez, C. y Martínez, M. [Chalena Vásquez]. 2012, diciembre 9a. *Armando Guevara Ochoa (1 de 3). Inicios en el Cusco. (Entrevista Perú 2000)* [Archivo de vídeo] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=C2BZom53jsU>
- . [Chalena Vásquez]. 2012, diciembre 9b. *Armando Guevara Ochoa (2 de 3) (Entrevista Perú 2000)* [Archivo de vídeo] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Px8DF7NLugk>
- . [Chalena Vásquez]. 2012, diciembre 12. *Edgar Valcárcel (2 de 8) Entrevista, 2000* [Archivo de vídeo] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=lqJjG5S9Brw>
- Vega, Z. (2020). “El yaraví galante en la época de la independencia: los yaravíes de *La Noticia* de Arequipa de Antonio Pereira (1816)”. En *Surandino, Revista de Humanidades y Cultura*, 1 (2), 46-80.

Anexo

Catálogo de obras de Armando Guevara Ochoa⁵

Música orquestal

- *Cuatro estampas peruanas* (1940)
- *La tragedia del Cusco* (1945)
- *Qorikancha* (1947)
- *Yaraví y Huayno* (1947)
- Tres estampas del ballet *El último de los incas* (1947)
- *Poema sinfónico N.º 1* (1948)
- *Trilogía peruana* (1948)
- *Recuerdos limeños* (1950)
- *Feria andina* (1950)
- *El drama del Ande* (1950)
- *Tres danzas peruanas* (1951)
- *Lima de antaño* (1953)
- *Tres huaynos sinfónicos* (1953-1960)
- *Danzas latinoamericanas* (1960)
- *Sinfonía Los Andes* (1960)
- *Suite peruana* (1960)
- *Kukuli* (1963)
- *Salccantay* (1965)
- *Angamos* (1970)
- *Sinfonía Junín y Ayacucho* (1974)
- *Sinfonía a la gloria de Grau* (1975)
- *Sinfonía Ricardo Palma* (1976)
- *Sinfonía Túpac Amaru* (1980)
- *Sinfonía a los brujos de los Andes (a la gloria del Mariscal Cáceres)* (1994)
- *Valicha* (1997)

⁵ Elaborada sobre la base de la biografía publicada por el Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana (PUCP), el catálogo de la biblioteca de la Orquesta Sinfónica Nacional al 2005 y la biografía escrita por su colega Pablo Ojeda.

- *Urpillay* (1999)
- *Danza criolla* (...)

Obras concertantes

- Concierto para violín y orquesta (1948)
- Bronce andino para violoncello y orquesta de cuerdas (1975)
- Concierto para corno y orquesta de cuerdas (1978)
- Concierto para violoncello y orquesta (2000)

Obras de cámara

- 14 piezas para violín y piano (1945-2000)
- Cuarteto de cuerdas N.º 1 (1945)
- Cuarteto de cuerdas N.º 2 (1950)
- Partitas peruanas para violín, viola, violoncello, contrabajo, flauta, oboe, clarinete, corno, trompeta y trombón* (1950-2000)
- *Mascaypacha* para metales
- Yaraví para maderas (1952)
- Cuatro dúos concertantes (dos violines) (1955)
- *Vilcanota* para percusión (1965)
- Seis piezas para guitarra sola (1966)
- Yaraví y huayno para quinteto de vientos (1970)
- Cuarteto de cuerdas N.º 3 (1995)
- Suite para flauta sola (1999)

Canciones

- Seis canciones para voz y piano: *María Angola*, *Lamento andino*, *Ecos de la cordillera*, *Elvira*, *Un recuerdo y un vals*, *Cusco querido* (1948)
- *María Angola* para coro a capella (1965)

Obras varias

- Colección de 220 obras folclóricas de inspiración indígena, mestiza y criolla
- 18 marchas militares para banda
- Festejo N.º 1 para cuarteto de cuerdas
- Huayno festejo N.º 3
- Pastoral para dúo de violín y viola

PARTE III:
TRANSGRESIONES
(EN NEGOCIACIONES)

¿Excéntrica, *underground*, residual o universal? Yma Súmac. Una diva disonante, pero afinada

Katharina Döring

La fascinación por las voces cantadas, más allá de los territorios, los tiempos y los estándares

Desde joven, como música y oyente musical, sentí fascinación por las cantantes con personalidades y expresiones únicas que trascendían los géneros musicales, el contexto sociocultural, étnico-racial, territorial o temporal, y que, tanto en sus habilidades vocales y musicales como en sus actuaciones y personas mediáticas extrapolaban los (pre) conceptos de sus respectivos tiempos y culturas locales. Cuando descubrí a Yma Súmac –y su extraordinaria voz– entre mis predilectas cantantes de *punk* y hasta de ópera, quedé tan impactada como mi paisana Anna-Bianca Krause, que decidió dedicarle un ensayo ya hace 20 años:

Existen voces que, una vez que se les oye, influyen en todo lo que viene después. Voces chocantes como la de María Callas, el timbre atemporal irritante de Lotte Lenya, la espiritualidad de la cantante Billie Holiday, el arrullo gutural de Eartha Kitt, la amenaza vocal de una Diamanda Galas, el factor de distorsión nórdico de Björk. Para mí, fue la voz de Yma Súmac. Ella me atacó la mañana de un martes, inesperadamente me arrebató el corazón desprevenido. En medio de un comercial de una tienda de discos en la radio, ella apareció de repente, sin revelarme su nombre y sin motivo aparente... Dejé todo y salí corriendo de la casa, interpelada por lo que acababa de escuchar (2001: 9).

Esta lista de cantantes increíbles, únicas y llenas de personalidad y estilo podría haber sido exactamente la mía, aunque faltaban innumerables voces y divas inolvidables de todo el mundo, como Nina Simone, Oumou Sangaré, Mercedes Sosa, Miriam Makeba, Edith Piaf, etcétera.

La cantante peruana Yma Súmac ascendió como una estrella rara, sin que encajara plenamente en el perfil del negocio del espectáculo americano, en los años cincuenta, el peor momento de la misoginia, el conservadurismo, el racismo y el capitalismo

mediático de la era McCarthy en Estados Unidos. Mientras profundizaba mis lecturas sobre la historia de su vida, su carrera musical y su representación mediática, se me abrió un mundo “nuevo”, aunque muy antiguo: la increíble producción musical peruana –de la que solo conocía a Yma Súmac, a Susana Baca y a algunos grupos tipificados como folclore andino que venían actuando en centros urbanos europeos desde la década de 1970– desconocida internacionalmente. La visibilidad de la música popular peruana se ha visto incrementada por la incansable labor de etnomusicólogos peruanos que han realizado excelentes investigaciones y publicaciones, llenando vacíos históricos y musicológicos –entre ellos Raúl R. Romero (2001, 2015, 2017), Julio Mendivil (2010, 2018) y Zoila Mendoza (2006, 2015)– y los etnomusicólogos americanos Joshua Tucker (2013, 2019), Thomas Turino (1993) y William D. Tompkins (2011 [1982]).

Un renovado interés por la música popular peruana se inicia con el éxito de la cantante Susana Baca en la escena de World Music en la década de 1990, que valora sobre todo el legado cultural de las comunidades afroperuanas, invisibilizadas y absorbidas en la construcción nacional de una identidad mestiza (indígena-hispana). Al igual que en Chile y Bolivia, las poblaciones negras no fueron reconocidas durante mucho tiempo, aunque su musicalidad, danza y poesía habían contribuido enormemente a las culturas artísticas de estos países, especialmente a la creación de muchos géneros escénico-musicales. Una de las canciones que marcó la carrera de Baca fue *María Landó*,¹ basada en el género afroperuano llamado landó, y compuesta por un referente musical de Baca: Chabuca Granda, una carismática cantante y compositora que destacó por ocupar un lugar de reconocimiento nacional –con énfasis en la herencia hispana– por ser una mujer blanca proveniente de una familia de clase alta, con los privilegios y las facilidades que ello implica. Sin embargo, Chabuca no se rindió a los estereotipos y facilidades de una joven burguesa, y se reveló –a lo largo de su vida y carrera– como una transgresora que no se sometió a las reglas de la alta sociedad limeña, dedicándose a la investigación y reconocimiento del legado de la música indígena, mestiza y afroperuana.

Los orígenes y la trayectoria de Zoila Chávarri –una mujer de supuesta ascendencia indígena, convertida en cantante de carácter lírico-popular mundialmente aclamada en una época de posguerra– plantean muchas preguntas y dudas, de las que seguramente quedarán algunas, pues, a pesar de su origen latino y mestizo, su polifacético personaje se solapa y confunde con la propia Zoila Chávarri, que a lo largo de su vida se convierte en su propio espejo, por lo cual resulta difícil distinguir entre la original y la copia; o lo que es verdad o invención, porque forma parte de su creación y reinención, pero no ensombrece su consagración. Según Benavente:

1 <https://www.youtube.com/watch?v=G1orreicjE8>

Gracias a una idealizada combinación de belleza, supuesto pedigrí incaico y voz lírica excepcional, esta cantante peruana alcanza una gran fama internacional en la década de 1950, planteando su figura especiales desafíos en lo que cabe a la consagración cultural, entendida como proceso de construcción social del valor estético. En efecto, Zoila Chavarri obtiene sucesivos reconocimientos como cantante folclórica, estrella hollywoodense, diva *underground* y, en sus últimos días, artista peruana oficial, lo que levanta interrogantes acerca de las vías y los criterios que rigen la consagración en un campo como es el del espectáculo global (2020:1).

Faltarían palabras o conceptos para describir el carisma de esta mujer, tanto por su personalidad e historia personal —mezclada con su carrera profesional que (casi) parece un cuento de hadas— como por su excelencia en su rol de cantante y compositora. Muchas voces de los medios de comunicación se contentan con repetir eslóganes estereotipados sobre la “princesa inca”, la “virgen del sol” y el “zorzal andino/peruano”, mientras que otros autores la consagran como una diva universal, diferente del ideal americano de la estrella de Hollywood —de hecho, se consagró como una—, caracterizando a Yma Súmac como una diva excéntrica, residual, subterránea y también como una diva disonante.



Yma Sumac en abril de 1952 (Fotografía: AFP/Getty Images).

Es importante mencionar que muchos mitos sobre su discurso y su representación fueron refutados en su página web oficial,² en la que se contextualizan varios hechos de su vida. La intención de este trabajo no es encontrar definiciones y certezas, sino convocar diversas voces de investigadores que pueden estar en desacuerdo o complementarse, y que construyen un caleidoscopio de piezas coloridas de una joven cantante de los Andes peruanos que, literalmente, conquistó el mundo con su voz excepcional.

Un *cuento de hadas* o “escribiendo correctamente por caminos torcidos...”

Zoila Emperatriz Chávarri Castillo nació, supuestamente, en Ichocán, en el departamento de Cajamarca, en septiembre de 1922, aunque hay otras fuentes que dicen que nació en el puerto del Callao. Su madre, Emilia del Castillo –una mestiza de ascendencia quechua–, y su padre, Sixto Chávarri –un mestizo hispano-indígena–, tuvieron seis hijos, de los cuales ella fue la última. Por eso recibió la descendencia espiritual inca, normalmente transmitida al hijo menor que, según la mitología inca, se beneficiaría de la experiencia y sabiduría de los más viejos de la familia. La creación de un personaje anclado en el pasado inca y vinculado a Cajamarca –un lugar altamente simbólico en la historia del Perú–³ marca, durante mucho tiempo, la trayectoria profesional de Yma Súmac. Su geografía cultural evoca una pertenencia ancestral, intensificada por su futuro marido, su director musical y productor, Moisés Vivanco, quien afirmaba que Yma era descendiente directa del último rey inca Atahualpa.

La joven Zoila fue “descubierta” por un funcionario del Gobierno cuando, a los 13 años, cantó en el sagrado Festival del Sol de Ichocán ante unos 25 000 espectadores. Según la leyenda, este funcionario comunicó su “descubrimiento” al ministro de Educación, quien animó a la joven cantante a ir a Lima a estudiar canto. Existe otra versión, contada por la investigadora Zoila Mendoza, en la que afirma que su propia madre, Zoila Rosa Beoutis Joffré, era amiga y compañera de estudios de Yma Súmac. Ambas cantaban en la casa de un tío bohemio de Zoila hija que, en las décadas de 1920 y 1930, promovía veladas y conciertos con amigos y familiares:

Mientras que la prima de mi madre, Héliida, ensayaba para uno de esos eventos en 1938, Zoila Augusta y mi madre decidieron espiar el proceso. Mi tía ensayaba con un conocido músico folclórico del departamento de

2 <https://www.yma-sumac.com/trivia>

3 Atahualpa fue el decimotercer y último *sapa inca* del Tawantinsuyu (imperio inca); el 26 de julio de 1533 fue brutalmente asesinado en el centro de la plaza de Cajamarca por orden de Francisco Pizarro, que de esta manera traicionó el acuerdo al que ambos habían llegado.

Ayacucho, en la sierra: Moisés Vivanco de Allende. Este joven oyó a Zoila Augusta tarareando y haciendo eco de algunas canciones y le habló: “joven, usted tiene una voz espléndida”. Zoila Augusta terminó cantando a dúo con mi tía para la próxima ocasión y a partir de ahí Vivanco fue su empresario y mentor artístico (2015: 98).

Moisés Vivanco, un talentoso músico y compositor nacido en 1918 en Ayacucho, había forjado una carrera musical como estudioso de las tradiciones musicales peruanas. Destacó especialmente en el arte de tocar el charango, que aprendió de su tío, el charanguista Armando Allende, quien lo animó a participar en concursos: “En su tierra natal, Ayacucho, Moisés Vivanco concursó con los mejores charanguistas de Huamanga y salió vencedor, ganándose el derecho a participar en la tradicional Fiesta de Amancaes de 1928 junto a la Estudiantina Típica de Ayacucho” (Sotelo Maguiña 2011: 3). Nótese que Vivanco poseía una fuerte determinación para estudiar y difundir las culturas musicales indígenas, negras y mestizas, incluso pese a la resistencia de una élite blanca limeña que, en la década de 1930, no permitía su presencia en los espacios culturales:

Cabe recordar, que hasta antes de los años 40, el Teatro Municipal de Lima era un espacio excluyente para la música andina, así como para la música criolla, sólo se daba espacio a la “música culta” o a las expresiones extranjeras. Esta mentalidad colonial tuvo que ser quebrada por la persistencia de pioneros como Moisés Vivanco quien proclamaba: “De mi parte como hijo de Huamanga seré portavoz del alma de la raza nacional, haré conocer la riqueza de la cultura musical de nuestro Perú, con la misma expresión de su sentimiento y su historia” (Sotelo Maguiña 2011: 4).

Un año antes de la llegada de Yma a Lima, Vivanco había formado la Compañía Peruana de Arte, compuesta por 46 bailarines y músicos. Pero el encuentro con la joven Zoila marcó un punto de inflexión en su carrera. Él le sugirió el nombre artístico de Yma Súmac. En 1942, Yma debutó en la Radio Nacional acompañada por la Compañía Peruana de Arte y, unos meses más tarde, cantó en Radio Belgrano de Buenos Aires, a lo que siguió una gira por varios países latinoamericanos entre 1943 y 1945: Argentina, Chile, Brasil y México. Así se inició y consolidó su carrera musical como grupo. Esta temporada llena de viajes, inspiraciones y contactos artísticos constituyó una gran experiencia para Yma y Moisés, quienes ampliaron su repertorio incluyendo ahora la música popular del continente latinoamericano. En este periodo, la Compañía Peruana de Arte grabó 11 discos 45 rpm (22 temas) con el sello argentino Odeón. Ese periodo latino, entre 1942 y 1945, ha sido documentado por el musicólogo Luis Salazar en su blog,⁴ con interesantes imágenes de archivo de actuaciones y programas musicales,

4 <https://folcloromusicalperuano.blogspot.com/search/label/Moisés%20Vivanco%20e%20Yma%20Súmac?m=0>

incluyendo la partitura del huayno⁵ *Carnaval indio*, de Arequipa, arreglado por Vivanco en ritmo de *maxixe*, un género brasileño. La partitura forma parte del libro *Melodías peruanas: Álbum de 7 composiciones para piano del folklore peruano*, publicado en Argentina en 1944. La edición presenta la iniciativa de Vivanco:

Fervoroso amante de todas las expresiones de la Civilización Incaica ha consagrado su vida al elevamiento de la rama del “folklore” en su especialidad: la música. Al servicio de ese propósito, Moisés Vivanco, en su afán interpretativo del alma Indo-Americana ha fusionado en sus Álbums [sic], las diversas manifestaciones folklórico-musicales de las distintas regiones del Perú; desde al quejibundo “yaraví” de románticas vehemencias, hasta la marinera, eclosión castañeante del “cholo” y la música indiana, soberbio reproche al siglo en alarido lastimero.⁶

Se nota, en este libro de partituras y arreglos de temas populares peruanos, que uno de los principales objetivos de Vivanco era crear nuevos arreglos e internacionalizar la música de las tradiciones orales peruanas de diferentes estilos y matrices. Para ello encontró, en Yma Súmac, la voz y el ícono perfecto. Al parecer, Moisés prefirió quedarse a la sombra, tocando, arreglando y dirigiendo. Salazar ha investigado los antecedentes y la trayectoria musical de Vivanco, y comenta la creación del Conjunto Folclórico Peruano:

A fines de 1939 Moisés Vivanco dejó el saco y la corbata, se puso el chullo, el poncho y las ojotas y formó el Conjunto Folclórico Peruano. Todo nos hace pensar que Moisés Vivanco concibió este conjunto como una empresa comercial, como una “industria cultural”. Vistió a todos los integrantes con los vestuarios de los conjuntos cusqueños que siempre impresionaron a limeños y extranjeros por la vistosidad de sus ponchos, ojotas, chullos y monteras. Musicalmente escogió un repertorio que comprendía música de la costa y de la sierra peruanas desde Cajamarca hasta Puno y seleccionó músicos de diferentes partes de la república para poder interpretar “la verdadera música del Perú”.⁷

Salazar aporta datos muy precisos sobre Vivanco como personaje detrás de Yma Súmac, lo que permite entender que su orientación posterior hacia el género “exótica”⁸ no fue solo una imposición de los productores norteamericanos. En los numerosos arreglos y repertorios de los futuros álbumes de Yma Súmac se revelan concepciones

5 Para profundizar en la diversidad de este importante género de la música popular peruana, véase Romero (2001), Mendívil (2010).

6 Véase Romero (2001) y Mendívil (2010).

7 <http://folcloremusicalperuano.blogspot.com/2020/10/moisés-vivanco-allendeun-musico.html>

8 El estilo musical “exótica” surgió en la década de 1950 en Estados Unidos como un cruce entre el *jazz* de influencia brasileña y latinoamericana; utilizaba instrumentos y elementos musicales de diversas culturas musicales étnicas, preferiblemente tropicales al gusto del público estadounidense (Dorr 2018: 52).

musicales que Vivanco había estado concibiendo durante muchos años. En Buenos Aires, el Conjunto Folklórico Peruano se presentó en dos modalidades: “Grupo ‘A’ - Música del folklore indio”, que incluye a “Ymma Summack” [sic]: Soprano lírico India”, además de un bailarín y varios músicos peruanos que tocan arpa, charango, quena, violín e “instrumentos incaicos y antiguos”, mientras que el “Grupo ‘B’ - Música de folklore mestizo” está compuesto por Moisés Vivanco y otros cuatro músicos y cantantes que tocan un repertorio que apunta a los géneros musicales afroperuano y afroindio. En el repertorio presentado en Buenos Aires, y en las grabaciones en Odeón, se confirma el abanico de géneros tocados, cantados y bailados:

El 23 de diciembre de ese año en “El Comercio” se publicó un anuncio en el que se ve el programa de la audición que el Conjunto Folklórico Peruano de Moisés Vivanco e Imma Sumack “cantante soprano india” ofrecieron esa noche en Radio Nacional en el marco de las “Audiciones Rapidol”:

- 1.—“PASACALLE”. Danza India de Huaraz, Colecciones de Moisés Vivanco. — Canto: Imma Sumack.
- 2.—Tristeza. Yaraví en dúo de quenás por Pantoja y Gallegos.
- 3.—“EL OBRERO”. Chuscada Huaracina. Arreglo de Moisés Vivanco, — Canto: Imma Sumack.
- 4.—“ALURO MACURO...” Canción Aymara del Altiplano. Solo de Charango. — Mauro Núñez.⁹
- 5.—“WILLKA MAYU”. Indio-son, Canción india del Cusco. Arreglo de M. Vivanco — Canto: Imma Sumack.
- 6.—“AULIKUY”, Wayno indio del Cusco. Solo de pífano por Augusto Navarro.
- 7.—“CHOLITAS PUNEÑAS”. Wayno Aymara. Colecciones folklóricas de Moisés Vivanco.

[...]

Con motivo del aluvión que el 13 de diciembre de 1941 destruyó la parte norte de la ciudad de Huaraz, el Comité Central Pro damnificados de Huaraz organizó una función en el Teatro Municipal el 9 de enero de 1942. En el programa musical figuraban el conjunto huaracino Atusparia y el Conjunto de Moisés Vivanco con “la soprano india Imac Sumac”:

VI Número a cargo del conjunto Moisés Vivanco y su cantante india Imac-Sumac.

- a) «Pasacalle Ancashino». Música y danza india de Huaraz, arreglo de Moisés Vivanco, canta la soprano india Imac-Sumac.

9 Músico boliviano de gran importancia para el desarrollo del charango en su país.

- b) «Pasña Kusy». Alegría chola. Canto y danza por Mariacha Wayta, con acompañamiento de charangos y quenás.
- c) «Waraka Tusuy». Bella melodía india del Cusco, arreglo de Moisés Vivanco. Canta Imac-Sumac.
- d) «K'oltin-K'oltin». Wayno cómico por el danzarín indio Chiara Góngora. Acompañan A. Navarro, M. Núñez, A. Pantoja y C. Gallegos.
- e) «El Obrero». Chuscada Huaracina. Canta Imac Sumac. Arreglo de Moisés Vivanco.¹⁰

Vale remarcar aquí la gran variedad de géneros musicales populares peruanos, desde el pasacalle, el yaraví, la chuscada huaracina, el indio-son, el *wayno* o huayno, la marinera y la danza chola: todo el rico panorama de matrices hispánicas, indígenas y africanas que conforman la obra de Yma.

En 1946, Yma Súmac y Moisés Vivanco llegan a Estados Unidos, junto con la cantante Yolanda *Cholita* Rivera, formando el Trío Inca Taky. Aquí comienza una nueva etapa –que, en verdad, duraría cinco años– en la que tocan y cantan en cualquier evento y en cualquier bar, hasta encontrar un camino que la consagre –y en cierto modo aprisione– en ese género conocido como “exótica”. Dice Leydon:

Las extraordinarias grabaciones de Les Baxter e Yma Súmac se encuentran entre los primeros y más exitosos ejemplos del género. Estos álbumes fueron cruciales para establecer las características esenciales del ampliamente imitado estilo conocido como *exotica*. *The Voice of the Xtabay* (1950), de Súmac, y *Ritual del Salvaje* (*Le Sacre du Sauvage*), de Baxter (1951), inauguraron una moda exótica a nivel nacional (Leydon 1999: 45).

Yma y Moisés firmaron un contrato con la firma discográfica Capitol Records, y grabaron el álbum *Voice of the Xtabay* (1950), que se convirtió en un éxito inesperado, abasteciendo y alimentando el interés occidental por las “culturas exóticas”. Así, de la noche a la mañana, la cantante andina se transformó en “la amante de Xtabay”, gracias a una estrategia de *marketing* de Capitol que la convirtió en un objeto sexualizado, consumido por el público norteamericano en la tradición de sus aspiraciones colonialistas, en las que se fantaseaban historias sobre los incas al estilo Indiana Jones:

Los años cincuenta fueron una época de nostalgia por lo exótico, y no sólo en los Estados Unidos. Era la última moda de los tragos largos en los bares Kon-Tiki con joyas étnicas cuasi rituales y semigrotescas; [...] La controvertida comedianta y cantante brasileña Carmen Miranda, que estaba en Hollywood desde los años 30, y a la que se recurría cuando se trataba de aligerar una película aburrida con canciones pegajosas, bailes grotescos y sombreros

10 <http://folclore musicalperuano.blogspot.com/2020/10/mois-es-vivanco-allendeun-musico.html>

de frutas, también hacía lo suyo. [...] De modo que los tiempos podrían haber sido peores para un espectáculo escénico de corte latinoamericano y con una buena voz. [...] Pero, primero había que convertir a Yma Súmac en un producto, en un artículo de marca para las necesidades del mercado norteamericano. El hombre que se encargó de esta tarea no fue otro que el director de orquesta Les Baxter, un especialista en la música exótica de los años cincuenta (Krause 2001).¹¹

El repertorio de los primeros discos de Yma Súmac constaba de canciones e interpretaciones inspiradas en las tradiciones indígenas –supuestamente incaicas– y en el llamado folclore andino, con composiciones y arreglos de Moisés Vivanco producidos con el *glamour* hollywoodiense al estilo “exótico” del productor musical Les Baxter. En sus actuaciones, Yma Súmac aparecía vestida como una “princesa” incaica, y a pesar de su talento y su indiscutible procedencia cultural, acabó asumiendo inicialmente el papel folclorizado de un ícono femenino latino, reproduciendo la explotación mediática e imaginaria de la artista tropical y latina propia de la industria cultural colonialista:

Es en base a esto que la figura de mujer tropical muestra en apariencia todo lo contrario. Una mujer independiente, profesional en su medio, y que proyecta una imagen que dista mucho de los modelos de la ama de casa convencional. Nada más lejos de la verdad. En el caso de la mujer como modelo en el cine de rumberas se presenta toda una carga simbólica como mujer-objeto, mujer-fetiché. En el caso de la música tropical, las mujeres logran establecer y consolidar sus carreras en la medida en que mantienen una relación de pareja con el productor, director o *manager*, quien se convierte en pieza esencial para desarrollarse dentro del engranaje de la industria cultural (Valero 2017: 4).

Además de su voz –de excepcional expresividad e ingenio, que obtuvo muy poca educación vocal y musical formal–, Yma Súmac tenía una aplicada percepción escénica que la dotaba de un aura personal resaltada con increíbles trajes y escenografías que subrayaban los aspectos folclóricos, léase “salvajes”. Yma participó en la película *El secreto de los incas* (1954), interpretando varias canciones: *Tayta Inti*, *Ataypura*, *Virgenes del Sol* y *Tumpa*. Asimismo, se incorporó al reparto de la película mexicana *Música de siempre*, en la que interpretó el tema *Chuncho*. Durante este periodo, Súmac y Vivanco grabaron los álbumes *Legend of the Virgin Sun* (1952) e *Inca Taqui* (1953), hasta que la moda “exótica” de los norteamericanos pasó. Pero Yma siempre buscó trascender los estereotipos, manteniendo la dignidad que marcaba su personalidad, lo que le permitía cumplir y distanciarse de las exotizaciones:

11 Véase Reinhard Krause, na TAZ, 15.12.2001: <https://taz.de/!1135579/>.

De acuerdo con Phil Ford, la música exótica prefigura la contracultura de los sesenta, sin su componente crítico, porque comparte su carácter espectacular, cuyas demandas, en tanto experiencia estética, “no son las de la verdad” (2008, p. 127). (...) Cuando Yma Súmac se proyecta como hija del Inti, la misma consagración como “forma de reconocimiento mundano” (Denis, 2010) se ve punzada por un resto de intensidad ligado a “formas rituales complejas” que, al consagrar, concilian el espanto y la seducción para dar cuenta del “misterio de lo real” (Escobar, 2004, pp. 181-188). Y pareciera que es precisamente debido a este abigarramiento de lo monstruoso, lo insólito y lo sagrado que, una vez apagada su estrella, emergerá la diva residual en el culto que le rinden sus fans (Benavente 2020: 14).

Tras unos años de relativo silencio o pausa, su carrera artística se reavivó con una importante gira por la entonces existente Unión Soviética, donde fue recibida con entusiasmo en teatros repletos. Yma Súmac grabó un álbum, acompañada por la Orquesta Sinfónica del Bolshói, y salió de gira por Asia, Europa y América, donde quedó encantada con la cálida acogida al ser reconocida como una cantante seria. De vuelta a Estados Unidos, Yma emprendió un giro musical con *Miracles* (1972), un álbum experimental, con varias facetas interesantes, pero con una acogida menos rotunda, debido a sus inesperadas incursiones en el género del *rock*. Entre 1980 y 1990, Yma Súmac realizó varios viajes por Estados Unidos y Europa, dio conciertos y actuó en cine, teatro y televisión, atendiendo a un nuevo público que la “redescubrió” influenciado por las oleadas del *neopunk*, el *new wave* y los nuevos fans del universo LGBTQ, que la veían como una excéntrica diva en el espectro de lo *queer* y lo *cursi*.

Las concepciones musicales y vocales entre los arreglos populares y los “enfoques etnomusicológicos”

La producción vocal y musical de Yma Súmac destacó primero con su álbum *Voice of the Xtabay*, cuyo repertorio –en parte seleccionado y dirigido por Yma Súmac– fue arreglado musicalmente por Moisés Vivanco, con la injerencia del productor estadounidense Les Baxter, y contiene muchos clásicos de sus recursos vocales. Continuó con el álbum *Legend of the Sun* (1952), en el que aparecen temas étnicos de un mundo exótico y ancestral, por ejemplo, *Karibe taki* y *Kuyaway*, con referencias a la música andina y a asuntos amorosos. Después, Yma Súmac hizo una incursión en la llamada música tropical y afrolatina con su álbum *Mambo* (1954), en el que incorpora elementos de mambo y chachachá con una gran orquestación y con el uso de instrumentos de percusión afrolatinos. Al parecer, esta fue una estrategia de *marketing* de los productores que, aprovechando el auge de los ritmos afrolatinos en la década de 1950, generaron un álbum que sirvió para aumentar la visibilidad de Yma Súmac en la categoría “exótico-tropical” junto a Carmen Miranda

y otras cantantes latinas. Con las mismas ideas musicales fusionistas que construyeron la categoría de “exótica” en la década de 1950 –a la que, aparentemente, le faltaba un trasfondo musical y una concepción sociocultural como la de la década de 1990–, la llamada *world music* retoma los temas de otros territorios en tiempos globalizados, pero sigue manteniendo y alimentando una perspectiva desde y para el consumo de la cultura y el público del hemisferio norte. Según Frith, solo cambian las etiquetas:

Puede que los sellos de músicas del mundo tuvieran pocas dificultades para justificar sus actividades en términos de su entusiasmo musical, pero los entusiastas académicos no tardaron en preocuparse por los supuestos y los efectos de la *world music* como categoría de ventas. El hecho mismo de que se necesiten conocimientos etnomusicológicos para garantizar la autenticidad de lo que se vende pone en tela de juicio la propia noción de autenticidad. Pronto quedó claro, por ejemplo, que “lo auténtico” funcionaba en términos minoristas como una nueva descripción de lo exótico. La música pop internacional de los años 90 puede estar empaquetada de forma bastante diferente a la música *pop* internacional de los años 50, con un mayor respeto por sus cualidades formales y su historia local, pero lo que se ofrece al consumidor, los placeres musicales prometidos, no son tan diferentes: en el contexto de la denuncia del artificio y la decadencia del *pop* occidental, lo auténtico en sí mismo se convierte en exótico (y viceversa) (2016 [2000]: 307-308).

Los años siguientes estuvieron marcados por el distanciamiento y el posterior divorcio de la pareja Yma y Moisés, aunque volvieron a trabajar juntos debido a la temática indígena del disco *Legend of the Jivaro* (1957). Este se presenta como una investigación casi “etnomusicológica” realizada entre los jíbaros,¹² conocidos como un pueblo guerrero del Ecuador y el Perú al que –según el texto promocional del disco– Vivanco y Súmac accedieron gracias a un permiso para realizar grabaciones de campo. No se encuentran pruebas que confirmen la realización de esta investigación musical de campo, que acaba pareciendo inventada, pero es posible suponer que el conocimiento de Moisés e Yma sobre las músicas indígenas del Perú sirvió de material primario para este disco. Los arreglos, supuestamente, exploran de manera densa el universo sonoro y ancestral del pueblo jíbaro, revelando otro impresionante registro musical en la voz de Yma, que canta de manera comprometida, sin apelar a un gusto comercial.

La carrera de Yma Sumac encarnó muchas de las contradicciones que surgen cuando el deseo internacional de consumir exotismo choca con las realidades de las culturas tradicionales o indígenas. Su *mánager*/marido y las industrias fonográfica y cinematográfica no permitieron a Yma desarrollar el arte que la llevó a la popularidad en su país y en América Latina. Es difícil saber hasta

12 Los jíbaros son pueblos aborígenes de la familia lingüística jíbaro que viven en las laderas orientales de la cordillera de los Andes peruanos y en el sureste del Ecuador. La familia lingüística se subdivide en achuar-shiwar (Perú), aguaruna (Perú), huambisa (Perú) y shuar (Ecuador) (véase Münzel 1978: 180).

qué punto fue cómplice de la transformación de su arte en la extrañeza en la que se convirtió, pero sabemos con certeza que para ella era muy importante ser reconocida en casa (Mendoza 2015: 103).

Después de varios años, Yma publicó el álbum *Miracles* (1972), de nuevo en colaboración con Les Baxter, pero terminó en conflicto, y finalmente con la retirada del disco del mercado. En este trabajo, Yma explora la voz como instrumento y abraza su naturaleza experimental, aplicando sus habilidades vocales a arreglos de *rock* psicodélico, *funk*, *jazz* latino, etc. Parece haber sido un intento de Súmac y Vivanco de volver a su anterior proyección comercial e internacional, innovando con una música popular que había cambiado de rumbo desde el éxito internacional del *rock* y sus derivados. Debido a problemas en la correcta asignación de los créditos y otras concepciones estéticas, la cantante volvió a quejarse de que se omitiera su papel creativo y compositivo. Lo que llama la atención del sonido de *Miracles*, es la voluntad de Yma Súmac de arriesgarse y probar algo nuevo, por lo que estoy de acuerdo con Dorr en utilizar el concepto de “diva de la disonancia”, que alberga una complejidad mucho mayor para su obra y personalidad, y que perdura varias décadas después con nuevas facetas, negándose a los estándares impuestos:

El empleo [del concepto] de “diva de la disonancia” como hermenéutica feminista, antirracista y *queer* equipa a los estudiosos del sonido con un método muy necesario para aprehender el trabajo político inherente a la interpretación textual. Aquí podemos leer las muchas “disonancias” de la larga carrera de Súmac como intérprete indígena itinerante: su negativa a estar físicamente atada por los códigos de género de la domesticidad y la privacidad, su desprecio por la condena de los críticos y los compañeros con respecto a su promiscuidad genérica o los excesos vocales, su negativa a ser lanzada como una persona sin nombre, una artista sin rostro a partir de lo que se comercializa como música “tradicional” o “nacional”, como una serie de disrupciones productivas de las normas sociales dominantes y de las prácticas epistemológicas que sancionan o silencian la audibilidad de determinados artistas sonoros y culturas auditivas dentro de las estructuras de la industria musical, los medios de comunicación y la memoria pública (Dorr 2018: 56).

Dorr defiende el álbum *Miracles* por representar justamente esa disonancia, por su carácter psicodélico y su valentía para trascender las barreras, y porque se ha convertido en un disco “de culto” entre los aficionados a la experimentación. Las críticas se centran, principalmente, en el afamado tema *El cóndor pasa*,¹³ el que se considera casi blasfemo por no limitarse a reproducir el conocido arreglo hecho por el grupo Los Incas.

13 *El cóndor pasa* fue compuesta por Daniel Alomía Robles, en estilo de yaraví y pasacalle, como parte de la zarzuela del mismo nombre, en 1913 en el Perú. La canción fue declarada patrimonio inmaterial en 1993. Hay unas 4000 versiones y 300 letras (creadas) en todo el mundo. Actualmente, la canción está considerada el segundo himno nacional del Perú, que une a los peruanos en cualquier país.

Una de mis mayores dudas al reconstruir la vida de Yma y escucharla se remite a su proceso de creación musical: ¿cómo se concibieron sus canciones e interpretaciones, descontando la evidente presión de las exigencias de la industria discográfica de su época y la estética del *marketing*, hecha a medida para el público estadounidense de las décadas de 1950 y 1960? ¿Dónde estaba su seña de identidad personal y musical, y cómo se imponía –o no– en las composiciones y arreglos de canciones de origen o préstamo indígena? Pronto empecé a darme cuenta de que la insistencia en buscar una “verdadera esencia” de Yma Súmac detrás de todos los ropajes aplicados (impuestos o no) y experimentados (incluso por sus propios deseos o los de Vivanco), que revelara toda su originalidad, creatividad y personalidad, no era sino una imposición colonial de un deseo occidental de “autenticidad”, como podemos notarlo en la búsqueda y escritura de Anna-Bianca Krause:

Krause describe su búsqueda de pistas hasta una entrevista que realizó a la cantante poco antes de un concierto en Berlín. Se trata, sobre todo, de llegar a la verdadera esencia que se esconde tras el entramado de leyendas que rodean a la cantante, un empeño imposible, como ella misma acaba admitiendo. Krause concluye: “La trama de estas vidas está estrechamente tejida por los propios artistas, sus sellos discográficos, *managers*, maridos, directores o agencias. Las leyendas tienen ese tipo de cosas que luego ya no se puede rastrear dónde y por quién fueron creadas“. Así que lo único que queda es la propia obra a la que te puedes aferrar.¹⁴

En ese sentido, hay que ponerse literalmente manos a la obra y escuchar con atención sus creaciones musicales o interpretaciones, que son mucho más variadas musicalmente de lo que se podría deducir por los comentarios de los medios de comunicación.

Las grabaciones para Odeón en 78 rpm (1943): Los 22 temas grabados en los 11 discos de 78 rpm son un tesoro para escuchar a Yma cantar en su etapa joven y “pura”. Sencillo, sin pretensiones y con un bello equilibrio, el énfasis en las primeras grabaciones estaba en la autenticidad más que en la gimnasia vocal, y muchos de estos temas y canciones resurgen en una nueva forma en las grabaciones americanas de *Virgenes del Sol*, *Amor indio* y *Waraka tusuy*. La música y el acompañamiento se ajustan a las características de las tradiciones culturales, a las que Yma se entrega con alma y conocimiento. La atención se centra más en el dominio de sus octavas que en el vocalismo posterior, aunque sorprende por su extensión, desde un fa agudo hasta un mi grave. Una curiosidad es el tema *Un amor*, declarado como danza indígena pampeña, que aparentemente se trata de un tema popular de Arequipa con un ritmo ligero, alegre y festivo. Pero que en verdad es una muliza,¹⁵ un

14 Reinhard Krause, periodista de la *TAZ*, 15.12.2001: <https://taz.de/!1135580/>

15 Nota de los editores: la muliza *Un amor* fue compuesta por el famoso compositor arequipeño Manuel

género musical tradicional de la región de Pasco, en el Perú, que se popularizó a finales del siglo XIX y que fue declarado patrimonio cultural en el 2014. Muy interesante es *Cholo traicionero*,¹⁶ un pasacalle, que vuelve a ser grabado y reordenado con el nombre *Llullia mak'ta* en el disco *Inca taqui* (1953).

***Voice of the Xtabay* (1950):** Para muchos, este álbum es la mejor introducción a Yma Súmac, en cuanto aquí se descubre su voz única en composiciones que parecen intemporales. Las incursiones en los arreglos clásicos le dan un soporte dramático a su canto, que parece centrado en sí mismo. Yma traza líneas melódicas con un increíble virtuosismo, de forma misteriosa, en un rango que va desde un sol por encima del do agudo hasta un re por debajo del do medio. Entre los ocho temas, destaca la canción *Tumpa*, en la que Yma canta un ascenso de fa contralto a la coloratura de fa soprano sin una nota fuera de lugar: uno de los más bellos ascensos de tres octavas jamás grabados. El tema *Taita Inty*, conocido como la “Oda al Sol”, da fe de la impresionante capacidad vocal de Yma, que canta cómodamente los fa agudos, los mi agudos y los do agudos en innumerables ocasiones. La canción *Ataypura* (*Altos Andes*), que puso en escena en la película *El secreto de los incas*, parece haberse impuesto como tema de Yma, hasta el punto de que cantó esta delicada y dramática melodía hasta el final de su vida.

***Legend of the Sun Virgin* (1952):** Al igual que el álbum anterior, este parece basarse en la forma de una *suite* vocal, preocupada por agrupar el mayor número posible de efectos vocales en el tejido de una canción, por ejemplo, en el tema *Karibe taki*, así como en *Kon Tiki*, que presentan todo el virtuosismo vocal de Yma. *Suray Surita* fue compuesta por Theodoro Valcárcel (1936) y pertenece a una colección de 31 canciones del ámbito académico, un ciclo de canciones cantadas en quechua y aymara. Una de las favoritas de Yma parece ser *Montana*, una nana suave y sencilla, que mantuvo en sus conciertos por más de 40 años. También destaca el tema *Zaña*, un género musical y de baile afroperuano, llamado en realidad *Baile tierra* de la región de Zaña, cantado por los negros esclavizados desde el siglo XVIII en esta provincia de Chiclayo. Un registro importante es el huayno *Ccory canastitay*, casi un himno popular andino, que fue cantado por Wara, Kikuli del Perú¹⁷ y otras cantantes de la llamada lírica andina,¹⁸ que cristalizó como género musical por la influencia y el éxito de Yma.

Benigno Ballón Farfán. De ahí que se preste a confusión.

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=pzoQMcaS9Jg>

¹⁷ https://www.youtube.com/watch?v=KHv3RIUCcK0&list=PLJP778icQ9pC9M8X_9OhVVfjOi-5jOk1Gl&index=40 <https://www.youtube.com/watch?v=mGW7WlyX9aQ>

¹⁸ Sobre el surgimiento de la lírica andina, recomendamos consultar el hermoso artículo de Campos (2019) en la revista *Arariwa*. En este texto se reconoce la importancia que tuvo Yma Súmac –con su fusión de tradiciones musicales populares e indígenas– para el surgimiento y la consolidación de la lírica andina como un género musical que extrapola el concepto de popular y erudito, y que fue cultivado por muchos cantantes peruanos.

Inka Taki (1953): Entre las grabaciones más famosas de Yma, este álbum contiene la canción *Chuncho*, una de las favoritas en sus actuaciones, con un arreglo de guitarra, quena y tambor indígena. En aquella época no se había grabado nada similar, sin melodía como tal, solo sonidos imitativos del viento, los pájaros y los animales de la selva. La voz de Yma adopta varios tonos y timbres, desde sonidos susurrados hasta gruñidos ásperos, voces agudas en *staccato* y el famoso doble trino, así como notas altas y gruñidos bajos.

A partir del análisis de la voz de Yma Sumac en la canción *Chuncho*, observamos la técnica vocal de la peruana, así como sus características vocales. Yma explora su técnica utilizando varios timbres vocales como: portamentos, pulsiones, sonidos producidos con los labios, la garganta, y que se asemejan a los sonidos de los pájaros y otras aves y animales del bosque. La peruana utiliza todo su rango vocal al interpretar *Chuncho*, por lo que también es posible señalar la nota más grave y la más aguda emitida en la canción analizada (Lima 2018: 32).

Lima (2018) hace un análisis vocal detallado, mencionando la impresionante cantidad de recursos técnicos que se empleó en este arreglo, como el trémolo o trino, seguido de un arpeggio descendente, gemidos que suenan como gritos, que descienden a la región de los bajos, una ronquera felina y sonidos graves de pájaro que llegan a su nota máxima abajo, un sí, además de seguir con coloraturas, portamentos, sonidos guturales y movimientos ascendentes y descendentes en coloratura, y llegan a *staccatos* de soprano con mucha soltura.

Apresenta-se assim um exemplo da extensão vocal da cantora na peça:

Figura 01: Extensão vocal de Yma Sumac na canção *Chuncho*

LP: Inca Taqui (1953)
Faixa 05: Chuncho

Módulo Vozano

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The staff contains two notes: a bass note labeled 'B1' and a higher note labeled 'C#6'. The text 'Módulo Vozano' is positioned to the right of the staff.

Edição: Murilo Lima (2018)

Imagem tomada de Lima (2018)

Un tema que merece especial atención en este álbum es *Incacho*, una canción que se describe como una invocación real, de nuevo refiriéndose al universo inca, y que se

anuncia con bombos y platillos. Yma cambia repentinamente de un delicado *staccato* melódico con la voz de soprano a un bajo dramático y aterciopelado en tono épico, aunque guiado por unos arreglos suaves, en los que destacan las flautas y los gongs, y un sorprendente final al ritmo saltarín del huayno.

¡Mambo! 1954: Hasta el día de hoy, *Mambo* sigue siendo uno de los discos más populares de Yma, pues aportó un espíritu de gran alegría y brillantes interpretaciones en ritmos afrolatinos con mucha soltura y un impresionante virtuosismo vocal y musical, destacando los temas *Taki Rari*, *Chicken Talk* y, sobre todo, *Gopher Mambo*, que fue utilizado en piezas publicitarias, como sucedió recientemente para el *clip* de promoción del iPhone 12. Lo que me llama la atención son los temas en los que el arreglista Billy May está al frente, que se caracterizan mucho más por el pomposo mambo orquestal, al estilo americano, mientras que otros temas en los que Moisés Vivanco está al frente llevan la firma más latina y andina, como por ejemplo en *Carnaval indio* y *Carnavalito boliviano*, que recogen elementos musicales de huayno y cumbia. Los experimentos musicales que mezclan el mambo con el huayno fueron innovadores, como lo demuestra otra canción,¹⁹ llamada *Huayno*, pero con arreglo de mambo orquestal, grabada en 1954.

***Legend of the Jivaro* (1957):** Las líneas melódicas de este disco pueden sonar bastante forzadas, en un intento de hacer creer a los oyentes que Yma y Moisés han grabado realmente las canciones de tradición oral del pueblo jíbaro; sin embargo, su voz sigue siendo fuerte y sorprendente. Yma deleita especialmente en el último tema, *Wanka*, traducido como ‘Siete vientos’, con una delicada línea melódica acompañada por las quenás, que evocan el ambiente nostálgico de los Andes altos. Al final, Yma Súmac imita el viento con su voz, valiéndose de la onomatopeya “sh”, e impregna la música de un sentimiento de nostalgia tan cautivador como conmovedor.

***Disco fuego del Ande* (1959):** Este disco quiere ser una vuelta a los orígenes al traer géneros musicales populares de compositores peruanos que recuerdan el inicio de la carrera de Yma y Moisés con las grabaciones realizadas en Odeón (1943), en Argentina. Desgraciadamente, los créditos de los autores (letra y música) no aparecen en la edición original americana de 1959. Esto generó un poco de revuelta entre bastidores y fue corregido, posteriormente, en la prensa, que acredita que Vivanco solo es autor de los arreglos. Aquí está la lista completa de las canciones, bellamente interpretadas:

A La Molina, Francisco Ballesteros
La flor de la canela, Chabuca Granda
Gallito caliente, Heraclio Cuentas
La pampa y la puna, Carlos Valderrama
¡Dale que dale!, Moisés Vivanco

19 <https://www.youtube.com/watch?v=ycTduVNWFYE>

Llora corazón, Coplas españolas del siglo XIX

A la Huacachina, Francisco Pérez

La perla del Chira, Riofrío Morales

Mi palomita, Teófilo Vargas

Virgenes del sol, Jorge Bravo de Rueda

Gallito ciego, Edmundo Zaldívar

Clamor, Elsiario Rueda Pinto

La voz de Súmac tenía un rango notable, que iba desde las notas de soprano de coloratura hasta las de barítono bajo, abarcando cinco octavas en su mejor momento. A veces, su voz era grave y aterciopelada, con notas bajas y profundas, con una coloración y unos timbres que huían de las categorías de las voces clásicas. Según la canción o el aria, puede sorprender con una voz que quiere ser madura y viril, o con un fuerte medio femenino y sensual, hasta lanzarse a los registros extremadamente agudos, con una ligereza saltarina de pájaro, o una delicadeza angelical que incluso provoca cierto vértigo. Yma cantó de forma dramática y envolvente, muy afinada y con una técnica vocal impecable, además de dar vida a sus repertorios con sus dramatizaciones y expresiones corporales y faciales, que llaman la atención. Sus grabaciones en directo revelan que aquellas realizadas en el estudio no muestran su verdadero talento para la interpretación; es en las primeras donde muestra toda su fuerza y delicadeza. Por eso tuvo cientos de actuaciones en directo por todo el mundo y en los más variados escenarios y entornos. Los álbumes de estudio pueden entenderse como conceptuales y la mayoría de estos repertorios no se incluyeron en sus conciertos en directo.

Otra razón que daba singularidad a la voz de Yma era su particular timbre: cálido, redondo y lleno en la parte inferior; dulce y aterciopelado en la superior. Los tonos más bajos adquirirían ocasionalmente una calidad ronca que le permitía hacer efectos especiales, sobre todo un registro de contralto suave con gran coloración, mientras que la región media de su voz también era cálida, pero se aligeraba sutilmente a medida que la voz se elevaba, adquiriendo el enfoque y la penetración de una soprano lírica en los agudos. La voz de Yma Súmac tenía una belleza natural, no adquirida por un entrenamiento formal. Sus habilidades vocales se ampliaron cuando comenzó a experimentar con nuevos efectos, generando una gama de nuevas e innovadoras sonoridades vocales. Incluían la posibilidad de alterar la frecuencia del vibrato, así como la introducción de chasquidos, sonidos plosivos, risas, golpes, gruñidos, zumbidos, coloratura operística, notas altas disparadas como flechas y efectos de *blues* y *jazz*.

Sounding place over time: recepciones socioculturales y musicales en el

tiempo y el espacio

A lo largo de la reflexión académica, en las musicologías populares y etnográficas se cuentan diferentes historias, dependiendo del lugar y la época, así como de los referentes teóricos y epistemológicos que, a su vez, sufren transformaciones, sobre todo en las últimas décadas, cuando las fronteras entre los campos de los estudios musicales y culturales se difuminan y se entrelazan cada vez más. Así lo propone Kirstie Dorr en su libro *On Site, in Sound - Performance Geographies in Latin America* (2018), cuando recorre la trayectoria global de la legendaria canción peruana *El cóndor pasa*, circulando en diversos tiempos, espacios e interpretaciones/concepciones musicales y estéticas.

Muchas voces críticas de la época de Yma Súmac no reconocían las innovaciones, representaciones estéticas y producciones musicales y performativas, pues los cambios paradigmáticos tanto en las ciencias sociales e históricas como en las teorías de los estudios culturales y decoloniales en América Latina aún tardaban en aparecer (Quijano 2014). Esos cambios impactaron en los estudios de la música popular y la etnomusicología, repositando comportamientos, decisiones e imposiciones estéticas, mediáticas y socioculturales sobre diversas ópticas en lo que se refiere a la identidad múltiple de los artistas, sus obras y la recepción de sus públicos.

Al rastrear la interacción dinámica del texto cultural y el contexto espacial dentro de cada una de estas geografías performativas, adelanto varias afirmaciones interrelacionadas. A diferencia de los métodos de investigación musical que buscan y/o valoran las geografías fijas y no problemáticas de origen sonoro, sostengo que los procesos de circulación musical producen, complican o reimaginan de diferentes maneras las percepciones colectivas del espacio social, desde sus ámbitos, contornos y límites compartidos, hasta sus abstracciones, contradicciones y exclusiones fundamentales. Las historias enredadas del tránsito musical examinadas aquí demuestran efectivamente cómo una sola partitura musical puede ser efectivamente rearticulada a través del espacio, el tiempo y el género musical para hacer sonar imaginarios espaciales en competencia, colocaciones sociales y relaciones afectivas (Dorr 2018: 26).

Dorr ofrece un enfoque necesario en tiempos posmodernos y poscoloniales que abren nuevas ventanas de recepción crítica y análisis musicológico, especialmente cuando se dispone de grabaciones musicales y se puede acceder a ellas digitalmente desde innumerables épocas y territorios, lo que provoca múltiples oleadas de reinterpretaciones y mezclas musicales, que solo pueden entenderse en los contextos locales y sus épocas. El rompecabezas que me creé al querer entender la recepción, valoración y mitificación de la obra de Yma Súmac pasa por esta inmensidad de ventanas que se abren con la formulación de Dorr que sigue:

Prestando atención a las texturas auditivas de la instrumentación, los arreglos,

el ritmo y la interpretación artística, detallo cómo *El Cóndor Pasa* ha sido movilizadado por artistas y promotores en distintos contextos geotemporales para imaginar, consolidar o desestabilizar las relaciones sociales dentro de distintos lugares, como la nación, la región o el hemisferio, así como entre distintos tipos de lugares, como los rurales y los urbanos, aquellos públicos o privados, el Norte global o el Sur global. Al hacerlo, demuestro cómo la geografía de la interpretación ofrece un método no reductivo para aprehender las relaciones alquímicas del espacio, el sonido y la diferencia inherentes a las relaciones cotidianas de producción y circulación musical (Dorr 2018: 26-27).

En este sentido, propongo “interpretar” las interpretaciones, es decir, las recepciones y reacciones a su música en diferentes momentos de su carrera y en diferentes territorios, tanto geográficos como epistemológicos, que pueden revelar percepciones opuestas o bien no preocuparse por las contradicciones en absoluto. La inclusión de la perspectiva del público consumidor ha sido teorizada en los estudios de la música popular y extrapola dimensiones en el caso de Yma Súmac, que pasa por varias oleadas de popularidad, a las que suceden nuevas generaciones y nuevos territorios de *fans*. En este sentido, ha sido una tarea impresionante leer los comentarios de los seguidores sobre las innumerables grabaciones de Yma Súmac que están disponibles en YouTube, tanto audios como extractos de videos de conciertos, entrevistas y documentales. Desde la perspectiva de *Sounding Place Over Time*, encontramos miles de testimonios apasionados de personas de numerosos lugares del mundo que comentan a lo largo de los años. Hay una tendencia de generaciones más jóvenes, hijos y nietos de la generación de los primeros *fans* de Yma, que la han descubierto recientemente y que quedan encantados con su destreza vocal y su interpretación performativo-musical. Y lo hacen simplemente escuchándola, sin tener en cuenta conceptos ni contextos temporales y territoriales específicos.

Inicialmente, la imagen proyectada por la producción visual y sonora de Yma Súmac fue la de una exaltación del glorioso imperio incaico, lo que en sí mismo no representaría ningún problema si hubiera habido un tratamiento respetuoso, basado en información fundamentada, acerca de las diversas culturas de las distintas etnias indígenas que lo conformaban. Es poco probable que Moisés e Yma hayan “inventado”, así de repente, la representación exotizante –con matices de ridiculización– que acompañaba la comercialización del género musical llamado *exótica*. Mi sospecha la corrobora Dorr, que muestra a una Yma que siente en la piel y en el alma la condescendiente “reducción” norteamericana, pero que era demasiado altiva para mostrar su ira:

Esos exuberantes adornos fueron recibidos por Súmac con una mezcla de humor, lástima y desprecio. En un año, la artista pasó por nueve managers y agentes debido a las frustraciones por sus intentos de presentarla como primitiva, exótica y sexualmente disponible en lugar de refinada, talentosa y merecedora de reconocimiento profesional. Aunque algunos medios

de comunicación estadounidenses han acusado a Súmac de haber dañado su reputación y su carrera, ninguno ha abordado el racismo y el sexismo estructurales a los que se ha enfrentado la cantante en sus relaciones con la fiscalía y el público estadounidenses. De hecho, Súmac se apresuró a disipar los ridículos rumores que rodean a su caricatura exótica —no, no hubo ningún alboroto antes de su salida de Ichoacán—. Y no, no se la consideraba de la realeza incaica (Dorr 2018: 53-54).

Dorr pone el dedo en la llaga cuando afirma que se trataba —y se trata aún— del deseo de la cultura occidental —consumista, machista, racista y aburrida— de generar caricaturas exotizantes y sexualizadas, con la connotación de “salvajes” y carentes de inteligencia y voluntad propia: un ropaje que ya existía preparado para todas las artistas no blancas y no euroamericanas, especialmente para las mujeres que venían buscando un entorno profesional y seguro para desarrollar su arte. Estados Unidos representa una ambigüedad, al propagar el sueño de la libertad individual y el ascenso social y profesional, y al mismo tiempo minorizar las culturas inmigrantes, que contribuyen a la riqueza cultural de ese país. Yma se dio cuenta de que se le seguía faltando al respeto, como en la entrevista con Letterman²⁰ (1987), en la que ni siquiera la dejaron hablar.

Y como uno de los primeros íconos de la música del mundo, Súmac satirizó o despreció por completo los intentos de mercantilizar o esencializar su indigenismo. Y aunque su obra era profundamente deudora de las tradiciones indígenas, hizo caso omiso de los mandatos de quienes la disuadieron de experimentar con la estética, los instrumentos y los géneros occidentales (Dorr 2018: 56).

Dorr muestra a una artista que lucha contra las imágenes estereotipadas, pero que, sin embargo, está consciente de que muchas representaciones son “gajes del oficio”, cosas que tiene que hacer, como cualquier artista que necesita desarrollar una representación visual y mediática, como lo es estar presente hoy en día en las redes sociales, que se han vuelto uno de los factores más importantes para la difusión del arte musical. Los demás críticos no supieron si clasificarla como cantante popular, artista folclórica, artista semiclásica o artista étnica, con experiencias musicales locales o desconocidas para el gran público, lo que desagrada a la maquinaria del entretenimiento, que prefiere los avatares estandarizados. La dificultad de traducir su obra se ha agravado debido a su obstinación en transgredir las geografías raciales y de género de la creación, de la actuación pública y de los repertorios occidentales, que no han dado cabida a los artistas migrantes en general y a los artistas indígenas migrantes en particular.

20 <https://www.youtube.com/watch?v=qIgvnGtAg7c&t=10s>

Al abordar los elementos de la música tropical es menester revisar el concepto hibridación trabajado por García Canclini (1989), en el cual la fusión entre las distintas culturas que se desarrollaron y conviven en América Latina, deja una marca indeleble en la estructura cultural que ha sido denominado en el ámbito de lo sincrético, o enmarcado en algunos casos como transculturización o aculturación, áreas de estudio de la antropología, la sociología y trabajado también por las últimas disciplinas de las ciencias sociales como los estudios culturales o la etnomusicología. La sociedad latinoamericana, con su sincretismo cultural y racial, está en plena ebullición. A simple vista, durante años la perspectiva antropológica y cultural del proceso colonial y las clases sociales de la época, han tratado de presentar a las razas protagonistas como claramente separadas entre sí, cuando en la práctica, la mezcla racial y cultural fue de proporciones gigantescas y trajo de suyo la asimilación de estos elementos (Valero 2017: 14-15).

Yma no sufrió el mismo racismo y el *apartheid* al que estaban sometidos los músicos negros y todos los afroamericanos en los años cincuenta del siglo XX, pero sí recibió toda la carga ambigua y reductora que se puede verter sobre las mujeres latinas, convertidas en objetos de deseo:

Desde una perspectiva pragmática, la indeterminación y la movilidad racial maximizan la imagen cada vez más comercializable de la latina de Hollywood; su aspecto racialmente ambiguo se ha vuelto especialmente atractivo a medida que la industria de los medios de comunicación ha ido buscando cada vez más mercados multiculturales dentro y fuera de Estados Unidos. Sin embargo, desde una perspectiva más insidiosa, la ambigüedad y la movilidad racial modifican y reinstalan el *statu quo*. Al final, ambas cosas son ciertas. En el límite del poder (es decir, de la blancura y la fama), la estrella latina puede ejercer su agencia si sigue las reglas; si se muestra demasiado rebelde, puede ser fácilmente contenida con papeles cada vez más deslucidos o estereotipados. El carácter intermedio de la latina de Hollywood está marcado por la exhibición simultánea de la igualdad (a través de una apariencia accesible) y la diferencia (a través de la actuación de baile) (Ovalle 2011: 8).

Yma Súmac siguió inicialmente las reglas y participó en producciones cinematográficas al gusto exotizante de los estadounidenses, pero con el tiempo fue alejándose de ello, no por indisciplina, sino por la complejidad de su personalidad tanto de mujer como de artista con increíbles habilidades vocales, que le gustaba exhibir y experimentar en numerosos géneros y arreglos musicales en los que participaba activamente. Trascendió las sonoridades sobre el espacio y el tiempo, y pasó a convertirse en un ícono –elevado a la categoría de “culto”– gracias a sus *fans*, especialmente entre el público LGBTQ más reciente, que la adopta como otra diva disidente, lo mismo que ocurrió con Mariene Dietrich, Marilyn Monroe, Ingrid Caven y muchas otras. El auge del posmodernismo

ha contribuido a que se le asigne un valor contracultural a su manera, especialmente en las culturas *queer*:

Abordaré a continuación tres etapas en la construcción del valor de Yma Súmac: una etapa inicial folclórica (1941-1950); una segunda etapa estelar y exotista, ligada a su partida a los Estados Unidos (1950-1965); y una tercera etapa de revalorizaciones contrapuestas, como diva *underground* y artista peruana oficial (1965-hoy). Debido a su énfasis transdisciplinario, comprendido como hibridación y a la vez transgresión de disciplinas, típico lo realizado como un estudio cultural que articula disciplinas como la sociología y la historiografía con áreas de conocimiento menos estructuradas o consolidadas, como son el pensamiento americano, la teoría del arte y los estudios en música popular (Benavente 2020: 5).

En las representaciones mediáticas, las protagonistas femeninas pudieron rara vez trabajar su arte y su imagen de forma autónoma, no solo por las presiones externas, sino también por la internalización de sistemas de valores y creencias marcados por el machismo de cada época y territorio, especialmente en espacios de medios masivos y comerciales. A lo largo de esta investigación han surgido varias preguntas que tendrían que ser respondidas en muchos estudios de caso: ¿cómo fueron las vidas de las grandes cantantes, sus elecciones, tanto personales como profesionales, estéticas y musicales? ¿Cuáles fueron las condiciones de sus vidas en sus tiempos y contextos personales y socioculturales para producir su música, sus formas de cantar? ¿Cuáles fueron sus repertorios, elecciones estilísticas y, especialmente, vocales? ¿Qué técnicas y experiencias vocales desarrollaron en función de sus habilidades, aprendizajes y herencias, y cuáles fueron determinadas por las configuraciones e imposiciones estéticas de sus tiempos e inserciones profesionales? ¿Cuáles eran las preferencias de los posibles públicos y las determinaciones de los productores fonográficos, los arreglistas, los músicos, los compositores, los productores, así como de las tecnologías disponibles? ¿Cuáles eran, sobre todo, las implicaciones de los medios profesionales –mayoritariamente masculinos– en los que, por lo general, eran considerados puntales femeninos, tipificados por las expectativas de las masculinidades patriarcales, debidamente alimentadas en los medios de comunicación?

Tanto la exposición mediática de Susana Baca en la década de 1990 –dentro de la categoría *world music*– como la sólida inserción de Chabuca Granda en las clases medias y populares –que regó y difundió, en su momento, las gotas homeopáticas de la diversidad musical peruana–, y también la representación “exotizada” de Yma Súmac en el hemisferio norte, pueden haber contribuido, a la larga, a la percepción internacional de la riqueza de la música peruana de ascendencia indígena, negra e hispana. Las tres cantantes –Yma Súmac, Chabuca Granda y Susana Baca– buscan una identidad peruana, así como el reconocimiento de su trabajo y de su vida, pero con motivaciones,

circunstancias y caminos iniciales diferentes. Mientras que Chabuca Granda, como mujer de origen hispano y de clase media-alta, disfrutó de circunstancias favorables para desarrollar sus aspiraciones musicales, así como del poder de decisión artística y política en cuanto a la organización de su carrera, Susana Baca e Yma Súmac se enfrentaron a dificultades como mujeres no blancas, con un trasfondo sociocultural que no podía proporcionarles el empoderamiento necesario para enfrentarse al mundo de la música comercial, dominado por hombres, en su mayoría blancos. Susana Baca, como mujer negra ubicada en un contexto musical y sociocultural de gran orgullo en las comunidades negras, se enfrentaba, sin embargo, a una sociedad racista que ni siquiera veía un lugar para los negros y la música afrolatina. En este entorno, Baca creció con una producción e investigación diferenciada, que alcanzó otro nivel cuando el mercado fonográfico pasó de la fase del folclore y el “exotismo”, y surgió el campo de la *world music*; y, en el ámbito socioantropológico, los debates posmodernos y poscoloniales. Yma Súmac, en cambio, no experimentó la diversa formación e investigación musical de Chabuca y su sólido crecimiento como cantante y compositora, ni la larga búsqueda de las raíces e identidades musicales negras peruanas que llevaron a Susana a construir una obra e investigación en un momento en que el mundo comenzaba a reconocer el legado de las culturas musicales negras en toda la diáspora. Yma exploró su representatividad indígena en un momento en el que ni en el Perú ni en ningún otro lugar de América Latina había interés por las culturas y musicalidades indígenas, que han sido genéricamente invisibilizadas. En los últimos tiempos, se observa un creciente y comprometido interés por las culturas indígenas autóctonas de América Latina, tanto en el ámbito etnomusicológico como en el socioantropológico y educativo. Es difícil imaginar las condiciones de esta recepción en los tiempos de Yma Súmac, quien vivió un fortalecimiento del movimiento indígena peruano que tampoco aceptaba las propuestas exotizantes de su obra, evidentes en las palabras del etnólogo y escritor José María Arguedas: “Pero lo que hace Ima Súmac, no es, por supuesto, ‘estilización’ de la música india: es deformación pura” (1977: 20). Muchos años después, Carlos Llanos llegó a plantear algunas preguntas en torno a lo que realmente significaba o representaba su trayectoria para la mejora y el reconocimiento de los pueblos indígenas:

¿Yma Súmac representó un elemento de la identidad nacional en el Perú? Si analizamos su trayectoria profesional a la luz de los diversos conceptos que sobre identidad nacional se han escrito, podemos comenzar preguntándonos cuánto de colectividad (y qué colectividad) se vinculaba a la cantora. Otros puntos pueden referirse al legado étnico (memoria oral) y al fundamento social y político (más que psicológico) de la identidad nacional. Sin intenciones de juicio sumario, me pregunto: ¿La descendencia inca –tantas veces mencionada por Yma Súmac– que apelaba a cierta comunidad de historia y destino, llegó a inspirar alguna identificación, movilización o autoinmolación en las comunidades sociológicas andinas? ¿Las fuerzas

telúricas de los pueblos de la sierra peruana se referían a fuerzas sociales reales o a meras narraciones? Decía Smith (1998: 76) que “la identidad nacional sin duda es imaginada, pero de todos modos se siente, se conoce y se vive” (Llanos 2010: 291).

Llanos (2010) expresa una mirada muy crítica sobre la obra y representatividad de Yma Súmac, quien no revela una agenda política explícita, aunque siempre declaró su amor por la cultura peruana y su diversidad musical y el legado de los pueblos indígenas. Llanos la compara con Miriam Makeba, en el sentido de que esta última tomó decisiones dirigidas no solo a hacerse pasar por una zulú “exotizada” en todo el mundo, sino de hecho para tomar partido contra el régimen del *apartheid* y el racismo que sufren los pueblos negros africanos en todo el mundo. Al final, Llanos, al citar a Smith (véase la cita precedente), reconoce de alguna manera que la identidad se activa y se fortalece también a través de la imaginación. En este sentido, se puede reconocer la relevancia del legado de Yma Súmac, visible, por ejemplo, en los miles de comentarios que peruanos y peruanas escriben bajo sus grabaciones y vídeos en YouTube.

Su legado fue reconocido oficialmente en el Perú cuando, el 2 de mayo del 2006, Yma Súmac volvió a su país de origen para recibir la Orden del Sol, en el grado de comendador, por parte del gobierno. Un documental francés retrata el momento.²¹ El periodista Jorge Chávez Noriega comenta al respecto, el 13 de septiembre de 2020:²² “De esa manera, el Gobierno peruano intentaba saldar una deuda histórica con una mujer que había logrado poner los ojos del mundo en la cultura peruana”. Como un buen vino que mejora con el tiempo, parece que la obra y el simbolismo de Yma Súmac han madurado con los años, trascendiendo conceptos y valores estéticos. Como señala Chávez Noriega, “Hoy no es de extrañar que su música se remezcle y sirva de fuente de inspiración para artistas de diversos géneros [...]. El legado musical de Yma Súmac, de un modo u otro, trascenderá el tiempo y su voz será inmortal”. Terminó con estas palabras de Campos: “La reinventada Yma Súmac pasó de ser considerada de alguna manera parte de la tradición andina a ser una cantante de la *world music*” (2020: 36).

21 https://www.youtube.com/watch?v=6UIzXzc_6n0

22 <https://elcomercio.pe/somos/historias/yma-sumac-por-que-es-tan-importante-su-legado-musical-en-estos-tiempos-musica-peruana-hollywood-mabela-martinez-noticia/?ref=ecr>

Referencias bibliográficas

- Arguedas, José María. 1977. *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Lima: Mosca Azul y Horizonte Editores.
- Benavente Morales, Carolina. 2020. “Prodigiosa: consagración cultural y espectáculo contemporáneo en Yma Súmac (1922-2008)”. *Athenea Digital*, 20(3).
- Campos, Clark Asto. 2019. “La lírica andina, el canto de las vírgenes del Sol”. *Revista Ariwara*, año 14, n.º 21.
- Dorr, Kirstie A. 2018. *On site, in sound – performance geographies in Latin America*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Frith, Simon. 2016 [2000]. “The discourse of World Music”. En *Taking Popular Music Seriously*. Londres: Routledge.
- Krause, Anna-Bianca. 2001. *Apropos Yma Sumac*. Frankfurt a. Main: Verlag neue Kritik.
- Leydon, Rebecca. 1999. “Utopias of the tropics - the exotic music of Les Baxter and Yma Sumac”. En *Widening the Horizont. Exotism in Post-war Popular Music*. Hayward, Philip (Ed.). Herts: John Libbey Publishing.
- Lima, José Murilo Bernardo de. 2018. *A voz de Yma Sumac: uma análise da extensão vocal da cantora peruana na canção “Chuncho”*. Trabajo de tesis de licenciatura en Música. Universidade Federal de Uberlândia.
- Limansky, Nicholas. 2008. *Yma Sumac: The Art Behind the Legend*. Nueva York: YBK Publishers.
- Llanos, Carlos Fernando Elías. 2010. “Yma Súmac, o la construcción mediática de una inca ecualizada”. En *Actas del IX Congreso de la IASPM-LA. ¿Popular, pop, populachero? El dilema de las músicas populares en América Latina*. Caracas.
- Mendívil, Julio. 2010. “Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno”. En *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Recasens, Albert y Spencer, Christian (Eds.). Madrid: Seacex y Akal Ediciones.
- . 2018. *Cuentos fabulosos. La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú
- Mendoza, Zoila M. 2006. *Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el Cusco, siglo XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial.
- . 2015. “From Folklore to Exotica: Yma Sumac and the Performance of Inca Identity”. En *Sound and Colours Peru*. Slater, Russel (Ed.). Latin American Culture Series.
- Münzel, Mark. 1978. *Die Indianer. Mittel- und Südamerika*. München: dtv Wissenschaft.
- Ovalle, Priscilla Peña. 2011. *Dance and the Hollywood Latina: Race, Sex and Stardom*. New Brunswick y Londres: Rutgers University Press.

- Quijano, Aníbal. 2014. *Cuestiones y horizontes. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO.
- Romero, Raúl R. 2001. *Debating the Past. Music, Memory, and Identity in the Andes*. Oxford: Oxford University Press.
- . (Ed.). 2015. *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- . 2017. *Todas las músicas: diversidad sonora y cultural en el Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sotelo Maguiña, José. 2011. “Las trayectorias artísticas de Moisés Vivanco y Mauro Núñez en el ambiente ‘folclórico’ limeño”. Lima.
- Taylor, Timothy. 2007. *Beyond Exotism. Western Music and the World*. Londres: Duke University Press.
- Tompkins, William D. 2011 [1982]. *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Tucker, Joshua. 2013. “Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars”. En *Huayno Music, Media Work, and Ethnic Imaginaries in Urban Peru*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 2019. *Making Music Indigenous. Popular Music in the Peruvian Andes*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Turino, Thomas. 1993. *Moving away from silence. Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Valero, Luis Pérez. 2017. “La figura de la mujer en la música tropical entre los años 40 y 60: siete casos de estudio”. *Revista Musicaenclave*, SVM.
- Vivanco, Moisés. 1944. *Melodías peruanas: Álbum de 7 composiciones para piano del folklore peruano por Moisés Vivanco*. Buenos Aires: Ediciones Internacionales Fermata.

Rastas en El Carmen: mediaciones culturales, autenticidad e imaginación musical afrodiaspórica en *Akundún*, de Miki González

Rodrigo Chocano

“¿Me estás diciendo viejo?”, me pregunta Miki González cuando le cuento que su disco *Akundún* fue, probablemente, mi primera exposición consciente a la música afroperuana. Así como yo, generaciones de peruanos crecimos con los *hits* radiales de este músico inclasificable, cuya obra abarca géneros como el jazz, el *blues*, el *rock*, el *reggae*, la electrónica y la música afroperuana. Tan vanguardista como popular en los medios, su producción musical está marcada por la fusión inspirada en tradiciones musicales peruanas. De entre sus aportes creativos, el de mayor impacto probablemente ha sido su particular lectura y reinterpretación de la música afroperuana a través del *rock* y de géneros africanos, afrodiaspóricos y europeos. Así, Miki González introdujo en la esfera pública nuevas sonoridades, personajes y localidades que influyeron en el modo en que generaciones como la mía entendieron la presencia y la cultura afroperuanas, incluso más allá de la música, desde la década de 1980.

A pesar de esta relevancia, el trabajo de Miki González ha recibido escasa atención por parte de las y los académicos peruanos/as y peruanistas. Así, este artículo busca proveer una aproximación inicial a la obra de Miki González como objeto de análisis etnomusicológico, llenando un vacío de investigación en la literatura sobre música popular y afrodescendencia en el Perú. Este trabajo se centra en el caso de *Akundún* (1992), probablemente su producción más conocida. Este disco es, por un lado, el producto de las exploraciones musicales afrodiaspóricas globales que Miki González realizó a lo largo de más de dos décadas, y que produjeron una fusión pionera de música afroperuana y múltiples géneros africanos y afrodiaspóricos. Por otro lado, *Akundún* es, asimismo, producto de la vivencia de Miki González en el pueblo afroperuano de El Carmen, Chincha, donde se involucró profundamente con prácticas musicales poco conocidas en el resto del Perú. Finalmente, este disco también fue pionero al incorporar a músicos rurales afrodescendientes como parte de una propuesta musical de *rock*.

Akundún, en efecto, produjo un discurso sobre música afroperuana alternativo al del canon folclórico del momento. Este artículo se basa en largas entrevistas realizadas con

Miki y busca entender los intereses, las experiencias, los conocimientos, las conexiones, los recursos y las decisiones que le permitieron desarrollar *Akundún*. Estas entrevistas se contrastan con testimonios de otros importantes actores de la escena musical afroperuana y cultores de la localidad de El Carmen.¹

Música, afrodescendencia e imaginación racial

Es difícil analizar *Akundún* sin hacer referencia a la relación entre la imaginación racial y la música, tema central en el estudio etnomusicológico de la diáspora africana. En efecto, la música ha sido tal vez el principal medio de representación y autorrepresentación de las comunidades afrodescendientes en el Perú y las Américas, y es en tal sentido que ha atraído significativamente la atención de artistas, intelectuales y aficionadas/os. En nuestro país, esta atención se ha centrado históricamente en descubrir, analizar, revelar, escenificar y reconstruir la herencia musical africana tanto en las poblaciones musicales afrodescendientes como en la música popular y vernácula peruana en general.

Luego del trabajo pionero de Fernando Romero a partir de la década de 1930,² surgieron, desde mediados del siglo XX, una serie de iniciativas artísticas y de investigación que dieron lugar al movimiento artístico que hoy conocemos con el nombre de *renacimiento musical afroperuano* (Feldman 2009a). El renacimiento musical afroperuano, en efecto, produjo un canon para la música afroperuana de la mano de famosas agrupaciones como la Compañía Pancho Fierro o Perú Negro, discos como *Cumanana* o *Socabón*, o las investigaciones de Nicomedes Santa Cruz y José Durand. Impulsado por actores tanto afrodescendientes como no afrodescendientes, este renacimiento produjo discursos sobre musicalidad afrodiáspórica en el Perú que aún impactan en la forma en que peruanos y extranjeros entendemos la herencia musical afroperuana. Estos discursos, diversos y divergentes, han sido objeto de debates contemporáneos sobre música y afrodescendencia en el Perú durante las últimas cuatro décadas (Tompkins [1981] 2011; Vásquez 1982; Romero 1994; León 2003, 2006; Feldman 2009b; Llanos 2017).

Es importante entender los discursos sobre musicalidad afroperuana producidos durante este renacimiento como formas de imaginar la relación entre cultura y afrodescendencia. A pesar de sus diferencias, estos discursos tienden a imaginar al

1 Agradezco a Miki González y, junto con él, a Rolando Palma, Carlos Espinoza, Juanchi Vásquez, Miguel Ballumbrosio y Chebo Ballumbrosio por brindarme su valioso tiempo. Agradezco también al musicólogo Celín García por su ayuda en un análisis musical que, por cuestiones de espacio, no pude incluir.

2 La obra de Fernando Romero es tan vasta como importante. Varios de sus trabajos más relevantes sobre música y afrodescendencia en el Perú han sido compilados en el volumen *El aporte de los afrodescendientes a la identidad nacional*, editado por el Centro de Desarrollo Étnico (CEDET) en el 2019.

África y su diáspora como entidades racial y culturalmente uniformes antes que en su diversidad; se centran en las supervivencias estéticas africanas; y tienen una orientación de autenticidad y rescate cultural. En tal sentido, a pesar de su tremendo mérito intelectual y artístico, el renacimiento musical afroperuano reproduce ideas esencialistas que no necesariamente se corresponden con la herencia cultural, la diversidad o la práctica artística contemporánea de las diferentes comunidades afroperuanas. Así, no es extraño oír –entre audiencias poco especializadas– que todos los afroperuanos bailan festejo, o que el landó –que surgió en la década de 1960– es un género que los sujetos esclavizados trajeron directamente del África. Con sus méritos y limitaciones, los discursos sobre musicalidad afroperuana producidos durante este renacimiento musical dominan el debate público sobre cultura y afrodescendencia en el Perú.

En este contexto, el trabajo musical de Miki González es relevante porque desarrolló un discurso alternativo sobre música y afrodescendencia que alcanzó en *Akundún* su mayor desarrollo. Si bien se basó en buena medida en los discursos del renacimiento, *Akundún* permitió imaginar a la música afroperuana no solo desde discursos de autenticidad musical y racial, sino también desde ideas contemporáneas de intercambios musicales, modernidad, juventud y globalidad.

Descubriendo lo afro

Miki González nació en Madrid en 1952, en el seno de una familia española de clase acomodada que luego residiría en el Perú. A pesar de que sus padres organizaban tertulias con los más reconocidos intelectuales y músicos costeños de la época, Miki no recuerda haber conocido mucho sobre música afroperuana durante su niñez y adolescencia. Durante su secundaria en el colegio Santa María, de Lima, sus principales referentes fueron músicos como Jimi Hendrix, Cream o los Rolling Stones. Miki reporta que, desde su hogar, tuvo escaso contacto con la música y la cultura popular limeñas: cuenta, por ejemplo, que oyó el popularísimo coro “que viva Changó”³ por primera vez en una barra rival durante un campeonato de polo, y que conoció la comida criolla cuando iba al muelle de pescadores de San Pedro a correr tabla.⁴ En 1969, luego de terminar el colegio, viajó a España, donde, al no poder correr tabla, decidió aprender a tocar la guitarra. Fue allí que descubrió que el *blues*, el elemento que más le gustaba del *rock*, era música afroamericana. El descubrir el solo de guitarra de Eric Clapton del tema *Strange brew*, de Cream (1972), en un disco previo del *blusero* Albert King, lo hizo sentir estafado: “Yo me dije: ‘¿Por qué voy a escuchar a los que copian? Yo voy a escuchar a los

3 Coro de la canción *A Santa Bárbara*, de los intérpretes cubanos Celina y Reutilio.

4 Entrevista de Carlos Orozco a Miki González, 14 de mayo del 2019.

originales”. Así fue como Miki se entregó al *blues* a la par que dejó de escuchar música hecha por blancos. “¿Por qué los blancos siempre les están robando a los negros? Porque los negros son unos capos y hacen cosas que los blancos no pueden hacer”, sentencia el músico.

Con este bagaje, Miki regresó al Perú en 1972 y fue acogido por redes de músicos que marcarían su trayectoria. Una fue la que conformó con contemporáneos suyos como el guitarrista Richie Zellon o el saxofonista Carlos Espinoza, que compartían su gusto por el *blues* y con quienes intercambiaba discos durante sus primeras aventuras musicales. El *blues* no estaba muy difundido en el Perú: Carlos Espinoza, vitalicio compañero musical de Miki, lo describe como una subcultura a la que él tenía acceso porque podía leer revistas musicales en inglés.⁵ Carlos recuerda que una de sus primeras interacciones con Miki fue intercambiar un disco de Robert Johnson por el de *Angola Prisoners' Blues*, dos recopilaciones musicales consideradas piezas de coleccionista. “Oíamos música caleta; [...] parte de los jóvenes es escuchar música que solo les gusta a ellos, y nosotros no éramos diferentes”, explica Miki. Esta escucha, sin embargo, parece haber ido más allá del esnobismo adolescente, con una inclinación hacia recopilaciones de música africana de UNESCO o Folkways Recordings,⁶ el *jazz* que Miki conoció mediante su hermana y fusiones como el trabajo del Gato Barbieri o de Herbie Hancock, cuyo *Watermelon Man* y su referencia al *hindewu* de los pigmeos del Congo recuerda con admiración. Ante la pregunta, Miki no oculta el sesgo “negro” de su oído veinteañero, el cual lo llevó a un viaje musical de seis meses a Salvador de Bahía en 1975, atraído por la música de Airton Moreira y Hermeto Pascoal, y también por las raíces musicales africanas de la zona.

Miki no se encontraría con la música afroperuana hasta 1976, cuando escuchó, en un programa de televisión, al guitarrista afroperuano Félix Casaverde y quedó impresionado con su armonización vanguardista en la música criolla. El reconocido poeta César Calvo, amigo de la familia, invitó a Casaverde a la siguiente tertulia familiar para que Miki lo conociera; de allí surgió no solo una sólida amistad, sino también el interés de Miki por la música afroperuana. “Yo me levantaba todos los días y escuchaba [los discos de] Nicomedes Santa Cruz y Perú Negro”, cuenta Miki. Junto con amigos suyos como Carlos Espinoza y el percusionista Miguel Bam Miranda, Miki exploró espacios tradicionales de práctica de música afroperuana como la peña Sport El Inca, y construyó sólidas amistades con personajes como el cantor José Tato Guzmán, el percusionista Julio *Chocolate* Algondones y el compositor Andrés Soto. Miki incorporó la música afroperuana a su desarrollo musical, y se benefició de la cercanía con Casaverde primero

5 Entrevista a Carlos Espinoza.

6 Tanto Folkways Recordings como la UNESCO, a través de sus conocidas colecciones de discos, se han dedicado durante décadas a publicar y difundir la música de todas las regiones del mundo, enfatizando su diversidad y fomentando su preservación.

y luego con Lucho González, a quien conoció en 1977, y a quien atribuye mucho de su aprendizaje de guitarra criolla y armonías. Así, gracias a su círculo social y a su interés por la música afroperuana, Miki se incorporó al grupo de músicos de vanguardia que venían revolucionando esta música en la década de 1970. En este contexto, en 1978, Miki González se enteró de la existencia de El Carmen.

Encontrando autenticidad: El Carmen

El Carmen es un distrito rural de la provincia de Chincha, región Ica, ubicado donde la costa se convierte en los Andes. Para llegar, es preciso conducir por la carretera Panamericana por siete kilómetros hacia el sur desde Chincha, doblar a la izquierda en la entrada del distrito, y conducir ocho kilómetros más. El distrito, establecido en un área histórica de haciendas, está constituido por el poblado de El Carmen, una veintena de caseríos periféricos, y algunos fundos agroindustriales. El distrito de El Carmen es proporcionalmente el de mayor presencia afrodescendiente en el Perú (según el Instituto Nacional de Estadística e Informática, INEI, 2018, 17%), concentrada principalmente en el poblado de El Carmen y sus caseríos aledaños –El Guayabo, San José, San Regis y Hoja Redonda–, todos los cuales fueron anteriormente haciendas. El alto grado de mestizaje del distrito (65% según INEI 2018), visible en las áreas mencionadas, atestigua un largo intercambio cultural entre afrodescendientes y poblaciones andinas y mestizas de Lima, Ica, Huancavelica y Ayacucho. La principal actividad económica de sus pobladores es la agricultura, y la riqueza cultural del distrito contrasta con sus carencias en desarrollo humano e infraestructura.⁷

Desde la segunda mitad del siglo XX, el distrito de El Carmen goza de prestigio nacional como la cuna de la cultura afroperuana. Como ya mencioné en otro texto (Chocano 2020), si bien el distrito es históricamente uno de los principales enclaves afrodiáspóricos del Perú, los peruanos –sobre todo de Lima– suelen imaginarlo como el referente por excelencia de toda la afrodescendencia en el Perú. Esto tiene que ver con un imaginario racista que atribuye una sola esencia a “lo negro”, más allá de diferencias culturales y geográficas, pero también con la imaginación de lo “auténtico” como lejano y rural, narrativa tributaria del folclore y el nacionalismo romántico. Así, es común que músicos y aficionados piensen que géneros musicales recreados durante el renacimiento musical afroperuano –como el landó y la zamacueca– proceden de El Carmen, cuando

7 Según el *Informe de Desarrollo Humano* del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, PNUD (2013), el ingreso per cápita en el distrito era de 528,3 dólares al año, frente al promedio nacional de 696,9. En ese mismo año, el desarrollo humano alcanzaba 0,4595 frente al promedio nacional del 0,5058. El 59,22% de la población adulta contaba con secundaria completa, frente al 67,87% en el nivel nacional; y el número promedio de años de educación per cápita era de 8,34, frente al promedio nacional de 9 años.

recién llegaron a la localidad desde Lima a partir de la década de 1960. Esto no ha impedido que los talentosos músicos de El Carmen hayan adoptado esta narrativa histórica, creando una escena musical local que atrae a miles de turistas anualmente.

Esto tampoco quiere decir que El Carmen carezca de riqueza musical. La tradición local más conocida es el atajo de negritos, danza devocional navideña constituida por tropas de zapateadores varones que cantan villancicos acompañados por un violín, y que tiene su contraparte femenina en las *pallitas*.⁸ Otra tradición local muy conocida es la música que se toca y baila en las fiestas llamadas *yunsas*,⁹ que alterna el *huachihualito* –un género a ritmo de habanera que incluye coro y estrofas picarescas– con una fuga llamada *pleito*, de ritmo variable. El etnomusicólogo canadiense William Tompkins ([1981] 2011) ha recopilado versiones locales de landó y toromata que preceden a sus recreaciones por artistas del renacimiento musical afroperuano. A pesar de que los géneros de ese renacimiento –así como el cajón– no llegaron hasta la década de 1960, conocedores de la zona –como Miguel Ballumbrosio, Rolando Palma o Eusebio *Chebo* Ballumbrosio– reconocen que, ya desde mucho antes, se tocaban canciones locales con ritmos similares –muchas de ellas dentro del *pleito* de la *yunsa*– usando mesas, sillas o cajas como instrumentos de percusión, como también ocurrió en otras partes del Perú (Tompkins [1981] 2011: 72). Un ejemplo de esto son melodías locales anteriores al renacimiento musical afroperuano, como *Por esa ventanita* o *Desde la esquina de El Carmen*, que hoy se tocan a ritmo de festejo. Finalmente, Rolando Palma cuenta también que El Carmen tuvo una importante tradición de decimistas. Algunos cultores carmelitanos importantes de esa época son Pablo y Óscar Rivas, Máximo Advíncula, Lorenzo Coronado, Neptalí Coronado, Alejandro Lama, entre muchos otros.

Estas tradiciones musicales locales convivieron, al menos durante el siglo XX, con géneros no locales. Especialistas del lugar cuentan que en El Carmen eran populares las guarachas y los tangos, así como los vales criollos y las marineras, los que llegaban de Lima y Chíncha. Durante las décadas de 1960 y 1970, ya era conocida en El Carmen la música del renacimiento musical afroperuano, y a inicios de la década de 1970 en el distrito se comienzan a formar conjuntos de música y danza afroperuana enmarcados en la moda del canon del renacimiento, entre los cuales destaca Asumá Kairá.¹⁰ Durante la misma época surgieron conjuntos locales de música tropical como Los Ébano y Los Trópicos de Cuba, y luego la recordada orquesta de salsa Raúl y su Nueva Gente, dirigida por Raúl Vargas, y en la cual cantaba el legendario Félix *Picante* Coronado.¹¹

8 Si bien ambas tradiciones suelen asociarse a la población afrodescendiente de El Carmen, su práctica se extiende a toda la costa surcentral y a la sierra próxima, y su práctica en El Carmen revela una profunda influencia musical y lírica andina. Ver Vásquez (1982), Feldman (2009b) y Chocano (2020).

9 Los carmelitanos las reconocen como la versión local de la fiesta andina del mismo nombre.

10 Información brindada por el activista carmelitano Rolando Palma.

11 Información brindada por el activista carmelitano Rolando Palma.

Este era el panorama musical de El Carmen cuando grupos de recopiladores vinculados al renacimiento musical afroperuano pusieron su atención en la localidad rural como repositorio de tradiciones musicales afroperuanas “auténticas” poco conocidas. Líderes de este movimiento artístico como Nicomedes Santa Cruz, César Calvo y Ronaldo Campos, así como integrantes del conjunto Perú Negro, viajaron a la localidad de El Carmen y al caserío de El Guayabo para recopilar material para sus investigaciones y creaciones (Santa Cruz 2004: 39, Tompkins [1981] 2011: 146, Feldman 2009a: 247).¹² El número *Navidad negra*, de Perú Negro, por ejemplo, es una representación del atajo de negritos y *pallitas* de El Carmen. Paralelamente, dentro de la propia red de protagonistas del renacimiento musical afroperuano se transmitió la idea de que El Carmen es un enclave “auténtico”, al que incluso los afroperuanos de Lima y otras regiones se aproximaban en busca de sus raíces musicales negras. Es interesante, por ejemplo, relacionar la idea de Nicomedes Santa Cruz de que “todo lo que hay de negritud viene del negro de la chacra, porque ese negro tiene mucha negritud” (Maríñez 2000: 106) con sus visitas como recopilador a El Carmen, así como con la declaración que le hizo a Chalena Vásquez –a finales de la década de 1970– de que el único cultor auténtico de música afroperuana que quedaba era Amador Ballumbrosio, en El Carmen (Feldman 2009a: 213-214). Así, los recopiladores que frecuentaron El Carmen durante las décadas de 1960 y 1970 lo construyeron como un enclave de la “autenticidad negra” en el Perú, omitiendo tanto sus notorias influencias andinas como la presencia de géneros limeños y foráneos. Si bien era famoso entre especialistas, El Carmen era aun relativamente desconocido para el público peruano en general.

No es de extrañar, entonces, que el joven Miki no hubiera oído hablar de El Carmen ni de Amador Ballumbrosio hasta una tarde de 1978, en la que practicaba bordones en una habitación de la casa de sus padres, a la cual había vuelto luego de una ruptura amorosa. Su vecino del cuarto contiguo era César Calvo, ya para ese entonces Premio Nacional de Poesía, quien había solicitado al padre de Miki que lo alojara en su casa mientras escribía su libro *Las tres mitades de Ino Moxo*. Al oír los bordones, César Calvo se acercó a Miki:

Pasa Calvo y me pregunta: “¿Te gusta la música negra?”. “¡Me encanta!” [César Calvo dice] “Yo he sido letrista de Perú Negro y conozco a un tipo que es increíble, que es Amador Ballumbrosio, es un zapateador. Yo he querido llevar a Chabuca desde hace tiempo, pero no he podido, ¿por qué no vamos a conocerlo?” (Miki González, entrevista personal).

Así, César Calvo le hizo a Miki la misma invitación que le había hecho a Ronaldo Campos, director de Perú Negro, algunos años antes (Feldman 2009a: 248). El siguiente domingo, fueron a El Carmen y El Guayabo, donde visitaron a numerosos amigos de

12 Información ratificada por cultores y activistas locales como Rolando Palma y Miguel Ballumbrosio

Calvo, entre los que se encontraban el legendario zapateador Amador Ballumbrosio y su familia, con quienes acordaron organizar un almuerzo para la siguiente semana. A aquel almuerzo acudió una variopinta comitiva formada por Miki, Calvo, Carlos Espinoza, Bam Miranda, Tato Guzmán, Andrés Soto y algunos amigos de Calvo. En ese almuerzo, en casa de los Ballumbrosio, Miki vio zapatear por primera vez a Amador, hecho que –curiosamente– no fue el que le causó la mayor impresión de la jornada. Durante la noche, Amador llevó a sus invitados al cumpleaños de la madre de su esposa, Adelina, donde departieron con cultores locales. “Allí estuvimos expuestos a toda esta cultura afroperuana que solo se hacía ahí, y la hacían para ellos; todo eso ha cambiado, ya no existe más”, cuenta Miki. Es en medio de esta experiencia musical que Miki y sus amigos tienen un encuentro inesperado:

El disco *Cumanana*, de Nicomedes Santa Cruz, [muestra] una foto [en la que] sale un negro sin un diente; su guitarra tenía clavijas de palo y decía “El canto del pueblo”. [...] Entonces entramos ahí y vemos [a un personaje] y nos miramos: “¡Oye, ese es el de la foto!”. Entonces nos acercamos y era el tío Lorenzo Coronado, era el tío de Adelina, la esposa de Amador. Le preguntamos si él era el de la foto y nos dijo que sí. [Era] un tipo muy humilde, muy buena onda, muy querido el tío Lorenzo. [...] Entonces nos miramos y dijimos: “Ahora sí hemos llegado a la meca, hemos llegado al sitio, esto es la verdadera cultura [afroperuana]”. Porque si es la primera foto que aparece [en el disco], y nosotros estábamos ahí con el tipo de verdad, era como: “¡Ya, OK!” (Miki González, entrevista personal).

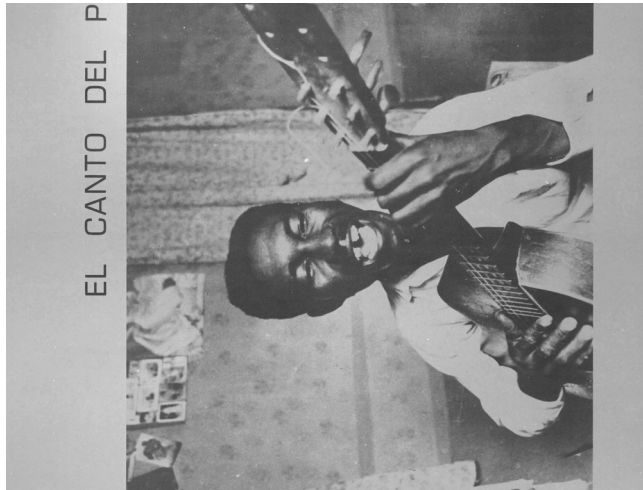


Imagen de Lorenzo Coronado en la tercera edición del álbum *Cumanana*, de Nicomedes Santa Cruz (Santa Cruz 1970).¹³

13 Agradezco a Julie Guillerot por la foto referencial.

Este diálogo entre la representación de la música afroperuana que hace Nicomedes al usar esta foto del *Chino* Domínguez en la tercera edición de su disco *Cumanana* y la primera experiencia del joven Miki en El Carmen es clave para entender la futura relación de este último con la comunidad. Es difícil no leer la fotografía de este músico rural negro —que ni es nombrado en la foto ni toca en los discos—, ubicada en un lugar protagónico del folleto del álbum *Cumanana* y titulada “El canto del pueblo”, como un enunciado acerca del álbum mismo. Al ser *Cumanana* un disco sobre música “pan-afroperuana” sin especificidades locales, la imagen de Lorenzo Coronado parece representar al negro paradigmático, aquel “con mucha negritud” que constituye el correlato del proyecto musical de Nicomedes. La foto es prueba de que tal sujeto paradigmático existe, lo que produce un efecto de autenticidad cultural. Esta autenticidad es, de hecho, lo que gatilla el interés de Miki por El Carmen: “Cuando llego a El Carmen, eso no estaba representado ni en Perú Negro ni en Nicomedes. [Lo que me emocionaba] era la fascinación por ese campo virgen”, explica el músico.

Esta visita daría origen al romance de Miki con El Carmen y El Guayabo. Luego de que Miki y sus amigos recibieron la venia de Amador para frecuentar El Carmen y aprender de él, Miki continuó retornando y, entre finales de 1978 y septiembre de 1979, básicamente se convirtió en un residente de la zona. Allí estableció una estrecha amistad con muchos vecinos, especialmente con Amador Ballumbrosio y su familia. “Cuando Miki estuvo en El Carmen, lo sentían como un carmelitano”, recuerda Miguel Ballumbrosio, resaltando que el músico renunció a sus comodidades para ir a la comunidad. Miki y sus amigos eran de los poquísimos visitantes externos en El Carmen y, según cuenta él mismo, los únicos blancos. Miki se sumergió en la vida musical de la localidad, donde los músicos le permitían grabarlos y donde encontró joyas musicales como landós antiguos y la versión original del *Tayta huaranguito* de Perú Negro, además de los atajos de negritos y *pallas*, las *yunsas* y otras prácticas musicales. Ante la pregunta, menciona que no tenía una agenda particular en El Carmen, pero que sentía que era un punto clave de su aprendizaje musical:

En esa época, yo tenía 26 años. Yo era un *loser* para mi familia y para mis compañeros del [colegio] Santa María: no tenía profesión, no tenía un carajo. Pero la pasión por estar en ese momento histórico... Yo me sentía como Alan Lomax¹⁴ grabando a músicos en el sur de Estados Unidos cada vez que grababa [a los músicos de El Carmen] (Miki González, entrevista personal).

14 Alan Lomax (1915-2002) fue un investigador musical estadounidense que llevó a cabo un profundo trabajo de recopilación de música tradicional en comunidades negras del sur de Estados Unidos (“The deep south”), primero, y luego en otras regiones del mundo. Las grabaciones de *blues* y otros géneros afroamericanos que realizó Alan Lomax —y antes que él su padre, John Avery Lomax— fueron sumamente influyentes a nivel global, pues delinearon la imagen de música afroamericana auténtica que muchos artistas, especialistas y aficionados comparten desde las primeras décadas del siglo XX. Para conocer un poco más del trabajo de Alan Lomax, ver Lomax (1978), Lomax (1993), Lomax et al. (2005) y Szwed (2010). Para una discusión sobre Alan Lomax y el concepto de *autenticidad*, ver Fishel (2015).

La experiencia lomaxiana de Miki nutría sus propias exploraciones musicales. Algunas de estas fueron muy personales: una madrugada en la que estaba solo y tocaba un festejo clásico en el corral de los Ballumbrosio, accidentalmente convirtió un acorde de tríada en uno de cuarta suspendida, a partir de lo cual construyó un *blues*: “Sentí que había descubierto la pólvora”, cuenta. Este “error” fue la base de su primer trabajo de jazz fusión, *Hermelinda en luna llena* (1979), el cual produjo para un *clip* de Roberto Bonilla sobre Amador Ballumbrosio: “Para muchas personas, esa fue su primera experiencia con *afrojazz*”, comenta. En el mismo *clip*, pero en un estilo más tradicional, produjo el tema *Es Amador*, que interpreta con Andrés Soto; en este tema, Miki adaptó la letra de un poema de Calvo a la melodía y el ritmo tradicionales de la danza panalivio del atajo de negritos interpretado en guitarra. Así como estas, otras ideas surgían en la cabeza del músico a partir de su vivencia en El Carmen.

Este momento también marcó el inicio de su sociedad con Amador Ballumbrosio y su familia, sobre todo con sus hijos varones: Miki cuenta que, al llegar al pueblo, conoció a Filomeno *Meno*, de 16 años; Amador Eusebio *Chebo*, de 15; Camilo, de 6; y los mellizos Miguel y José, de 2. A Jesús *Cochecho* –hijo de Amador, de 16 años, que no vivía en la misma casa– lo conoció poco después. Los recuerdos sobre la actividad musical dentro de la familia son contrastantes según a quién se pregunte, pero todos coinciden en que Amador y varios de sus hijos eran excelentes zapateadores, que vivían rodeados de músicos locales –como su tío Lorenzo Coronado–, y que *Cochecho* ya tocaba boleros y música cristiana en guitarra. En cualquier caso, Miki señala que él y acompañantes suyos como *Bam* Miranda jugaron un papel clave en la formación de los hijos de Amador como músicos profesionales. Miki cuenta que él y sus amigos les regalaron sus primeros bongós, cajones y guitarras, y comenzaron a tocar en casa temas del repertorio local, al tiempo que la familia se nutría de las influencias musicales traídas por sus huéspedes. Estas sesiones, recuerda Miki, las hacía con miras a formar un conjunto de expresiones afroperuanas al estilo de Perú Negro, pero con repertorio carmelitano, idea suya y de *Bam* Miranda.

Este proyecto, sin embargo, no llegaría a concretarse. En septiembre de 1979, Miki fue admitido en Berklee School of Music, una de las escuelas de música más prestigiosas de Estados Unidos. Allí, su sesgo musical afrodiaspórico, sus experiencias en El Carmen y su propio desarrollo musical darían lugar a la obra que conocemos.

Creando paralelos afrodiaspóricos

Cuando empezó la carrera de Jazz Composition and Arranging en Berklee, Miki González tenía claro que quería hacer jazz afroperuano. Llegó con nula experiencia formal, pero con mucho conocimiento práctico por las clases que había tomado con Richie Zellon y las enseñanzas de Lucho González. Rodeado de chicos que acababan de terminar el

colegio, Miki sentía que, a sus 27 años, no podía perder el tiempo, y estudió en Berklee de manera ininterrumpida durante 15 meses. Recuerda sus cursos de Arreglos, Armonía y Orquestación, en los que adquirió técnicas avanzadas que le permitieron continuar sus exploraciones con el jazz afroperuano, haciendo arreglos de temas como *Hermelinda en luna llena* o *Un barco ciego*, de Chabuca Granda, para ser tocados junto con profesores y alumnos como proyectos de clase. Estas exploraciones le permitieron ensayar sus propias conexiones entre jazz y música afroperuana, haciendo –por ejemplo– un arreglo de zamacueca basado en el concepto de *jazz eights*: “[Los músicos de Berklee] leían *jazz*, pero yo pensaba en zamacueca”, explica Miki. Luego de 15 meses, Miki vuelve al Perú, recibe una oferta para trabajar como practicante en Sono Radio, conforma el recordado grupo Los Chondukos –junto con Bam Miranda, Carlos Espinoza, José Luis Carrillo y otros músicos– y seis meses después vuelve a Boston. Allí lleva un curso de Arreglos con Herb Pomeroy, en Berklee, y un curso de Producción de Audio en otra institución; es en este último que produce su segundo tema de jazz afroperuano, *Oropé*, con sus compañeros de estudio –todos afrodescendientes– como instrumentistas. Acabados estos cursos, Miki volvió en forma definitiva a Lima, sin haber terminado la carrera: “Sentía que tenía elementos suficientes para venir a Perú, dado que no había una cantidad de orquestas como para ser arreglista profesional o director de orquesta”, cuenta.

Más allá de Berklee, sin embargo, Estados Unidos fue fundamental para la experiencia musical de Miki porque le abrió las puertas a la música afrodiaspórica global. Trevor Daniel, su amigo congüero de Trinidad, lo llevó a muchos eventos de barrios afrodescendientes “donde no iban blancos”. Allí Miki encontró el soca, los *sound systems* jamaíquinos y el *dancehall reggae*, el cual le pareció muy similar al panalivio de Lima.¹⁵ Miki también pasó temporadas en Oakland. Allí, su amigo el músico Baba Duru lo llevaba a clases de danza congoleña y a *jam sessions* con músicos afroamericanos, en las que Miki –una vez más, al igual que en El Carmen– era, frecuentemente, el único músico no afrodescendiente. A pesar de que estos encuentros de Miki con la música afrodiaspórica global se producen en urbes de Estados Unidos y en espacios de migrantes, comparten un tono similar al de su encuentro con la música de El Carmen: ocurren en contextos no permeados por agentes externos, en los que la música surge para el placer de los propios cultores y no de los curiosos foráneos, de los cuales él tiene la suerte de ser el único presente.

Es con esta experiencia con la que se inicia la discografía de Miki cuando vuelve al Perú. De regreso, mientras trabajaba como practicante en Sono Radio, el músico Víctor Coco Salazar le ofreció grabar un *single*. Si bien Miki sentía que podía grabar en cualquier género, la oportunidad de lanzar un disco comercial lo hizo inclinarse por el rock, que

15 El *panalivio* se entiende de manera diferente en Lima que en Ica. En Lima es un género a ritmo de habanera, como el conocido tema *A La Molina*, de Pancho Ballesteros. En Ica, el panalivio es una danza del atajo de negritos, con tempo acelerado y tocada con violín y zapateo.

en aquel momento estaba en boga en las radios. En este *single* de 1983, Miki grabó –por recomendación de producción– un *cover* de *Bailando*, de Alaska y los Pegamoides. En el lado B, sin embargo, apostó por su composición *Oba mebotó*. Este tema –un *reggae* a ritmo de panalivio, según Miki– incluye guitarra eléctrica, bajo, batería, cajón, quijada y sintetizadores; el *reggae*-panalivio se transforma en un festejo, y luego en un *ska* en guitarras rítmicas tocado en 2/4 sobre una base percusiva de *reggae* a 4/4.



Miki González (Cortesía de Miki González).

Este *single*, inclasificable, daría inicio a la carrera de *rock-fusión* de Miki, quien nunca se identificó como rockero. Miki narra esta historia como una de exploraciones musicales y de negociaciones entre la complejidad musical y el atractivo comercial, influida –en gran medida– por su experiencia con música protesta de fusión en el festival de música protesta de Ecuador, de 1984. Su trabajo en los discos *Puedes ser tú* (1986),

Tantas veces (1987) y *Nunca les creí* (1989) da cuenta de esta complejidad. Presenta temas alineados al rock de la década de 1980 –como *Vamos a Tocache* o *Dímelo, dímelo*– junto con fusiones de *reggae* y *ska* con elementos afroperuanos –como *Lola*–, e incluso experimentos musicales vanguardistas como *Brian Meno*, una propuesta electrónica experimental sobre la base de una pasada de zapateo de Meno Ballumbrosio. Al igual que en sus primeros proyectos, la fusión que hace en ese momento no es antojadiza: Miki la describe como experimentación realizada en torno a géneros tradicionales cuya estructura respeta, con un sesgo claro por los ritmos afroperuanos del renacimiento musical que él tanto disfruta. En una entrevista con Delia Ackermann en 1984, Miki menciona que él toca “música negra”, pero que usa el *rock* para potenciar la expresión afro.¹⁶ Al mismo tiempo, la forma en que conceptualizaba su música le debía mucho a su entrenamiento vanguardista en jazz, el cual fue adaptando con el tiempo. Por ejemplo, describe su primer disco –*Puedes ser tú*– como inicialmente inspirado por la obra de Charles Mingus y basado en la rearmonización de géneros tradicionales, pero que finalmente adaptó al sonido del rock. Su segundo disco, *Tantas veces*, se caracteriza por un enfoque diferente, en el que se busca utilizar el cajón “como un instrumento no tradicional, sino de rock”, proponiendo –por ejemplo– rítmicas de *ska* basadas en la polka criolla, como en el caso del tema *Lola*. Ante la pregunta, Miki menciona que estas fusiones no siguen un discurso subyacente sobre lo afro, sino que son producto de su vivencia:

El mundo que me ha tocado vivir es así. Cuando empecé a oír *pop* africano empecé con la música de Sudáfrica, y después descubrí la música más guitarrera de Congo, había el *afrobeat* en Nigeria y el *highlife* como un derivado del *afrobeat*. Pero toda esta música tenía influencia de Cuba. Ese es el mundo que me ha tocado vivir, culturas que se influyen unas a otras. El *reggae* de Jamaica, si bien tiene raíces africanas muy arraigadas, la influencia es definitivamente del *soul* de Detroit. Antes de que se llame *reggae* era *rocksteady*, canciones de amor. Esa música ya existía combinada, y yo experimenté con ciertas combinaciones, era espontáneo (Miki González, entrevista personal).

Si bien Miki no elabora su obra alrededor de un discurso, la descripción de esta sí permite deducir uno. Él entiende la música africana y afrodiaspórica global como forjada en la experiencia transnacional y de migraciones de comunidades de músicos negros. Y al situar la música que hacía en aquel momento como un producto vivencial en esa tendencia, se inserta a sí mismo dentro de la experiencia musical de estas comunidades afrodescendientes. Esto, sumado a su experiencia de ser el único personaje blanco en numerosas comunidades negras, delinea un discurso en el que Miki aparece como un *insider* cultural de la música afrodiaspórica sin ser él mismo

16 Información brindada por el propio Miki González.

africano, afrodescendiente o fenotípicamente negro. En todo caso, estas influencias y experiencias escogidas le permitieron a Miki conjugar distintas tradiciones musicales en una experiencia tan vanguardista como comercial, y cuya complejidad no ha sido objeto del debate que merece. De hecho, su trabajo en *Akundún*, su producción más famosa, permite explorar este intercambio entre vanguardia musical y autenticidad negra de manera más profunda.

Representando lo afroperuano, representando El Carmen

En el tiempo en que Miki estuvo en Berklee, los hijos de Amador Ballumbrosio crecieron musicalmente y se integraron a la comunidad musical carmelitana en la que habían crecido. Poco a poco, se fueron integrando también en el proyecto musical de Miki. El primero en hacerlo –como ya fue mencionado– fue Meno, a quien Miki incorporó como percusionista en reemplazo de *Bam Bam* Miranda cuando este último comenzó a hacer rock. Meno tenía 17 años y acababa de terminar el colegio, pero su competencia como bongosero ya se había consolidado en la orquesta Raúl y su Nueva Gente. Miki reconocía el talento del joven Meno como percusionista y zapateador: “Podía zapatear con metrónomo”, comenta. El reemplazar al experimentado *Bam Bam* Miranda por un joven afroperuano rural con mucho menor recorrido resultó, sin embargo, una fórmula apreciada en su momento y hasta ahora recordada, que comenzó con *Oba mebotó* y continuó a lo largo de los siguientes trabajos de Miki.

Luego de Meno, en 1985, Chebo se unió a la banda también como percusionista, y a finales de la década lo hizo Cochecho, como guitarrista. La crisis económica de ese momento puso fin a una época de bonanza del *rock* peruano en la que Miki logró colocar varios *singles* –como *Vamos a Tocache* y *Lola*– en el primero puesto de los *charts*. Miki redujo su banda, pero continuó contratando a Meno y Cochecho como parte de esta. Durante este periodo, Miki y los Ballumbrosio tocaban en Lima en peñas como El Embrujo o El Tarot. Miguel Ballumbrosio cuenta que, mucho de su repertorio, eran expresiones locales de El Carmen adaptadas al formato de la banda de Miki, cantadas a veces por Miki, y a veces por Meno y Cochecho. Los mellizos Miguel y José gradualmente se incorporaron a la propuesta de Miki, así como el propio Amador con su violín. Gran parte de la inversión en instrumentos, vestuario y estadía en Lima corría por cuenta de Miki, quien era el líder y productor de la banda. A la par, los Ballumbrosio tenían su propio conjunto en El Carmen, con el que tocaban repertorio local –similar al que tocaban con Miki– en la hacienda San José y otros establecimientos. Miki insiste, sin embargo, en aclarar que la relación con Amador y su familia fue mucho más allá del aspecto musical, pues se forjó una amistad larga y sincera que implicaba visitas recíprocas a Lima y El Carmen. Miguel y Chebo Ballumbrosio lo recuerdan también de

esa manera, e incluso consideran a Miki como parte de la familia: “Ver a Miki tomar un plato de sopa de la mano de [mi madre] Adelina era como ver a un hijo más”, recuerda Chebo.

En esa época, Miki comienza a involucrarse con la música africana, sobre todo con el estilo de guitarra congoleña *soukous*, que –según cuenta él– nadie escuchaba en Lima en aquella época. Como en momentos anteriores, esta exploración se conectaba con sus conocimientos de música costeña y afroperuana: “Me di cuenta de que, por ejemplo, si pasaba este arpeggio que me enseñó Carlos Hayre a una octava más arriba, eso ya [sonaba a] guitarra africana”, comenta. Sobre la base de esta exploración, Miki compuso el tema *La tutuma de don Toto*, en 1989. Luego, en 1991, Miki produjo *Mandela*, el cual describe como “mi proyecto africano”. Este tema, basado en guitarra congoleña centroafricana *soukous*, celebra la liberación del líder sudafricano Nelson Mandela en 1990.¹⁷ El videoclip de este tema presenta un concierto en el que Miki González toca guitarra acompañado por varios de los hijos de Amador –incluyendo los jóvenes Roberto y César, mellizos de 6 años– y en el que estos jóvenes negros aparecen vistiendo prendas africanas y tocando *djembes* y *shekeres* de África noroccidental. Esta superposición libre de cuerpos negros, y de sonidos e instrumentos afroperuanos, panafricanos y afrodiaspóricos resultaría una fórmula exitosa que se desarrollaría con mayor profundidad en *Akundún*, el cuarto disco de Miki González.

Miki describe *Akundún* como un proyecto musical de internacionalización, tanto suyo como de la música afroperuana. Motivado por el escaso conocimiento sobre la música afroperuana en el exterior, Miki quería, a través de ese disco, mostrarle al mundo “las raíces de la música afroperuana, que obviamente está conectada con África”. Este disco, según Miki, está estructurado a partir del espectáculo que él presentaba en El Tarot con Amador y algunos de sus hijos. El disco está enmarcado en sus influencias musicales hasta esa fecha: presenta composiciones propias basadas en géneros del renacimiento musical afroperuano y adaptaciones de tradiciones musicales de El Carmen. Las letras de sus propios temas reflejan, como menciona Miguel Ballumbrosio, la vivencia de Miki en El Carmen. Estas composiciones están ampliamente matizadas con guitarra *soukous*, *rap*, *ska* y *dancehall reggae*, con influencias particulares de estrellas del *dancehall* del momento, como Shabba Ranks y Yellowman.¹⁸ Dadas estas influencias, es muy difícil clasificar los géneros de los once temas del disco, pero se pueden identificar a grandes rasgos seis festejos, dos fusiones de *reggae* y panalivio limeño, un huachihualito, un panalivio carmelitano y un *reggae/rap*, todos los cuales integran elementos del *rock*, el *soukous* y el *dancehall reggae*. La única excepción es el panalivio carmelitano, que contiene violín y zapateo de atajo de negritos acompañado por una línea de bajo de festejo.

17 Miki González, entrevista personal.

18 Entrevista de Carlos Orozco a Miki González, 14 de mayo del 2019; entrevista personal.



Foto de la portada original del LP Akundún.

Akundún es un disco vanguardista que presentó la música afroperuana desde una mirada no tradicionalista, panafrodiaspórica y de *world music* sin precedentes en el Perú. El tema *Akundún*, el *single* promocional del disco, alcanzó el número uno de los *charts* de manera inmediata. Este *reggae-rap*, que presenta una narrativa en letra, música e imágenes en la que se integra la historia afroperuana a la herencia cultural e identidad de todos los peruanos (Feldman 2009a: 250), fue una introducción para las jóvenes audiencias noventeras, que percibían la música del renacimiento afroperuano como algo de la época de sus padres. Si bien es poco probable que estas audiencias conocieran las referencias musicales de Miki, músicos afrodescendientes que usaban elementos similares –como el rapero MC Hammer o intérpretes de *reggae* panameño como El General o Renato– eran muy populares en el Perú, lo que motivaba tal vez una

relectura moderna de una comunidad musical usualmente percibida como tradicional o folclórica. Muchos de los otros temas del disco alcanzaron gran popularidad en los medios, al tiempo que escandalizaban a los músicos más tradicionales: “Los puristas se quejaban de que ‘cómo vas a tocar festejo con guitarra eléctrica!’ y de que ‘no suena a festejo!’, [pero] tiene el mérito de crear algo nuevo”, comenta el músico Juanchi Vásquez. El éxito del disco cumplió con las expectativas de Miki, quien llegó a establecer un contrato internacional con Polygram. “*Akundún* tuvo una influencia importante en la cultura porque el *afropop*, que no existía, se volvió *mainstream*”, cuenta.

Un elemento que contribuyó al éxito del disco fue la participación de la familia Ballumbrosio. Junto con los temas locales de El Carmen, la incorporación de una familia musical local afrodescendiente –muy respetada, pero poco conocida– introdujo un elemento de autenticidad musical afroperuana que iba más allá del canon musical de la década de 1970 y sus cultores. Miki incorporó a Meno como baterista, y a Miguel y José como cajoneros, con algunas participaciones de Amador, Chebo y Cochecho. En los *videoclips* y conciertos, los hijos de Amador alternan prendas de vestir de inspiración africana con otras modernas y juveniles vinculadas a la estética del *rap*, el *dancehall* y el *reggae* panameño, fuentes de las cuales también toman pasos de baile que alternan con zapateo carmelitano. Esta imagen contrastaba notablemente con la representación de los cuerpos negros en los ballets folclóricos afroperuanos, que presentaban a los bailarines con vestuarios reminiscentes de instituciones coloniales como la esclavitud y el trabajo en las haciendas. Así, *Akundún* presenta como estrellas a personajes afroperuanos jóvenes que –enraizados en la tradición, pero no constreñidos por ella– se suman al intercambio musical afrodiaspórico contemporáneo del que Miki obtiene su inspiración musical.

Sin embargo, la presencia de los Ballumbrosio en el disco es importante más allá de su contenido sonoro y de su discurso sobre lo afroperuano. La familia Ballumbrosio tiene protagonismo en el disco desde su portada, que muestra a Miki rodeado de las dos parejas de mellizos de la familia Ballumbrosio: Miguel y José a ambos lados de Miki, y César y Roberto delante. Las letras de los temas mencionan constantemente a Amador y a sus hijos; tal vez su mención más famosa es la de la tercera estrofa del tema *Akundún*: “Yo les quiero enseñar este ritmo muy sabroso, que les trae Miki González y los hermanos Ballumbrosio”. Esta mención, aclara Miki, no implica la autoría compartida del tema o del álbum: “[El tema] *Akundún* estaba basado en una competencia de Yellowman con Josey Wales, [la mención a] los hermanos Ballumbrosio era parte de esa estética”. La importancia de los Ballumbrosio para el disco, sin embargo, se muestra de manera tal vez más clara en la primera estrofa del *hit* *A gozar sabroso*:

Cuando aprendí a tocar guitarra
un viejo amigo me presentó
al gran maestro del zapateo
que se llamaba don Amador

[...]

Y hoy estamos tocando juntos
no me lo creo, es un honor
estar al lado de este gigante
y con tremenda reputación.

(Tema *A gozar sabroso*, de Miki González, coplas 1 y 4 de la primera estrofa)

La presencia de la familia Ballumbrosio en *Akundún* es congruente con la narrativa de autenticidad que Miki construye alrededor de su experiencia con la música afrodiaspórica. En el disco, cimenta su propuesta musical en su vivencia en El Carmen y en las personas que encarnan sus saberes musicales, articulando una versión del “estar ahí” de Clifford Geertz (1988) para el caso de la música popular. Al respecto, llama la atención que un artista con la trayectoria de Miki, que tenía acceso a los mejores músicos del Perú, haya decidido contar, para su proyecto de internacionalización, con músicos rurales en su opinión aún poco experimentados, incorporándolos a su banda de conciertos y pagándoles las tarifas estándar del mercado musical peruano. Esto puede leerse en dos claves no excluyentes. Por un lado, es loable la forma en que Miki incorpora a la familia que lo acogió en su propuesta musical. Por el otro lado, sin embargo, es innegable la forma en que los Ballumbrosio, como símbolo de autenticidad afroperuana y como soportes humanos de la imaginación afrodiaspórica global de Miki, enriquecen su proyecto. Esta doble lectura se refleja de manera apropiada en una declaración que hace Miki a Heidi Feldman en el año 2000:

[Es] significativo el hecho de haber aparecido con unos negros peruanos que parecen artistas negros internacionales... Nos vestíamos con ropas africanas, ellos tenían peinados rasta... Es la primera vez que los negros peruanos salen así con ese *look* y esa frescura. Entonces es muy fuerte, ellos llegan y son estrellas (González 2000, citado en Feldman 2009a: 249-250).

De hecho, además de Miki, la otra gran beneficiaria del éxito de *Akundún* fue la familia Ballumbrosio. El éxito de la fórmula fue tal que los Ballumbrosio se convirtieron –de la noche a la mañana– en una de las familias musicales afroperuanas más conocidas del Perú, y Amador pasó de ser un respetado, pero poco conocido cultor local, a ser el nuevo patriarca de la música afroperuana. El hecho de que los Ballumbrosio viniesen de El Carmen conectó con la idea –popular entre las audiencias limeñas– de que “todos los negros vienen de Chíncha”, que les brindaba un referente humano de aquel espacio imaginado. Este referente humano fue particularmente popular entre las nuevas generaciones que no estaban familiarizadas con los cultores y conjuntos protagonistas de la escena musical de la época del renacimiento musical afroperuano: “Los jóvenes que nacen en los 90 ya no saben quiénes son los Vásquez, y por el otro lado aparecen los Ballumbrosio como un nuevo referente de la música afro, y el gran referente era Amador”, menciona Juanchi Vásquez. Meno, Cochecho, Chebo, Miguel y José se convirtieron

en músicos altamente requeridos, a partir de lo cual desarrollaron importantes carreras musicales en el Perú y el extranjero, al igual que varios de sus hermanos y hermanas que no participaron de *Akundún*. Esta fama también potenció al conjunto familiar que, con el nombre de Los Hermanos Ballumbrosio, alcanzó nueva popularidad en Lima. Al mismo tiempo, el turismo a El Carmen se multiplicó gracias a los visitantes que querían conocer a Amador y sus famosos hijos. En respuesta a esa demanda, los Ballumbrosio –expertos músicos y bailarines– comenzaron a ofrecer espectáculos que mostraban a los turistas las tradiciones musicales locales junto con las continuas creaciones de la familia.

La relación musical entre Miki y los Ballumbrosio continuaría, con cambios, durante los años que siguieron a *Akundún*. Los proyectos afrodiaspóricos siguieron formando parte de la carrera de Miki, pero compartiendo espacio con el *blues* y con nuevas exploraciones en música andina. Miki, como líder y productor de la banda, dejó de contar con Chebo poco después de lanzar *Akundún*, y lo mismo sucedió con Cochecho hacia 1996. Ambos hermanos continuaron desarrollando sus propios proyectos musicales, al igual que varios de sus hermanos y hermanas. Miguel y José siguieron trabajando con Miki hasta grabar su ambicioso disco *Mikongo y su cachanga*, luego de lo cual emigraron a Europa y desarrollaron importantes carreras musicales. A partir del 2000, Miki diversificó su obra, iniciando sus proyectos andinos y de música electrónica de sonado éxito, que continúan hasta la actualidad. Los Ballumbrosio, a la par, han desarrollado un proyecto musical familiar que cuenta con reconocimiento internacional, y Miguel Ballumbrosio volvió al Perú para fundar –conjuntamente con su esposa, Sylvia– el Centro Cultural Amador Ballumbrosio, dirigido con éxito por la familia. Hasta antes de la pandemia del COVID-19, Miki aún realizaba conciertos ocasionales con los Ballumbrosio.

Un nuevo discurso afrodiaspórico

Miki González propuso, en *Akundún*, un discurso alternativo al del renacimiento musical afroperuano para entender la música afrodiaspórica en el Perú. Si bien Miki se basa en los viejos discursos canónicos, replantea algunos de sus supuestos para proponer una lectura de la música afroperuana más a tono con los intercambios afrodiaspóricos de la escena global contemporánea en la que él se encuentra inserto.

Tal vez el replanteamiento más interesante que propone Miki en *Akundún* es el de la autenticidad. Muy informado por las ideas de Nicomedes Santa Cruz y por las recopilaciones de Alan Lomax, Miki centra sus esfuerzos en recopilar música tradicional carmelitana directamente de la fuente a través de su vivencia con cultores de base, reproduciendo una forma de “estar ahí” (Geertz 1988). El trabajo musical de Miki, sin embargo, no es –al menos no principalmente– una labor de rescate que busque reflejar “fielmente” las tradiciones musicales que recopila. Así, en *Akundún*, la relación

entre las recopilaciones y el producto final es más compleja que en las producciones del renacimiento musical afroperuano. Para Miki, las tradiciones no solo no son intocables, sino que el fusionarlas con otros géneros no les resta autenticidad. Esto permite a los Ballumbrosio trascender el rol de “repositorios de la tradición” usualmente asignado a los cultores de base para representarse, más bien, como personajes modernos y globales que, sin embargo, conservan sus raíces profundas en su herencia local. En *Akundún*, la autenticidad afroperuana procede del pasado, pero no reside en este, sino en la comunidad de base que la lleva a cabo. De hecho, esta misma idea de autenticidad puede encontrarse en los periplos internacionales de Miki: estos sugieren que es su convivencia y sus intercambios con músicos mayoritariamente negros lo que le permite conocer experiencias musicales profundas a las que no habría accedido de otra manera.

El segundo replanteamiento que propone Miki en *Akundún* es el de la relación de los afroperuanos con África y su diáspora. En el trabajo musical de Miki, la herencia africana en línea directa pasa a un segundo plano para dar protagonismo a los intercambios musicales entre las distintas comunidades afrodescendientes que él ha conocido durante su carrera. Como Miki mismo señala, desde su experiencia personal, él entiende la conexión entre géneros afrodiaspóricos –entre ellos el jazz, el *highlife* o el *afrobeat*– como “culturas que se influyen unas a otras”. Si bien presupone que estas prácticas musicales comparten raíces de base e incluso sugiere su procedencia africana, no se detiene a buscar supervivencias ancestrales ni cae en presupuestos racistas. Por el contrario, *Akundún* parece ser un intento, realizado adrede, de integrar las tradiciones musicales afroperuanas al circuito de intercambio afrodiaspórico desde una propuesta creativa personal. Parte de esta consiste en presentar minuciosas exploraciones de similitudes musicales como la que encuentra Miki entre el *reggae* y el panalivio; otra parte establece asociaciones libres entre los jóvenes cultores carmelitanos y la imaginería rasta, los instrumentos musicales africanos y el vestuario del *hip hop*.

Al parecer, esta propuesta creativa de Miki –tan distinta de la de sus antecesores del renacimiento musical afroperuano– funcionó bien en un Perú noventero, que recibía jubilosamente un caudal de expresiones musicales afrodiaspóricas como el *hip hop* estadounidense, el *reggae* panameño y la salsa. A pesar del peso de los discursos del renacimiento musical afroperuano, instalados durante décadas en la esfera pública, las nuevas generaciones abrazaron rápidamente el modelo planteado por Miki, en el cual la herencia afroperuana puede ser también *cool*, joven, innovadora y global. Con esto no estoy diciendo que los artistas del renacimiento carecieran de estas características; de hecho, las tenían de sobra, pero ocupaban un segundo plano respecto de las ideas de autenticidad y rescate cultural que marcaban su propuesta artística. En el caso de *Akundún*, por el contrario, los componentes de innovación y globalidad están visiblemente en el centro de su propuesta. Al respecto, es tentador decir que Miki “rompió” con el discurso existente sobre musicalidad afroperuana para generar otro nuevo; sin embargo, como

muestra este artículo, el trabajo de Miki tiene raíces profundas en el renacimiento musical afroperuano, y el mayor cambio que propone en su trabajo son –tal vez– las prioridades que guían su quehacer musical. Viéndolo en perspectiva, el proyecto afroperuano de Miki, que encuentra su clímax en *Akundún*, fue una apuesta innovadora que funcionó al poner a dialogar las tradiciones musicales afroperuanas con el ambiente global de la música popular afrodiaspórica. Esto brinda sentido a las palabras de Carlos Espinoza: “Miki siempre ha tenido buen gusto, lo que sea que eso signifique”.

Conclusiones

“Ten cuidado con lo que escribas... sé dónde vives”, bromeó Miki a modo de saludo en nuestra primera conversación, como lo he visto hacer con otros entrevistadores. En este artículo, he procurado establecer una aproximación inicial al trabajo musical de Miki González como categoría de análisis etnomusicológico, dando un primer paso para llenar un vacío de investigación en la literatura especializada peruana. Así, este artículo brinda una aproximación general a los intereses de Miki en relación con la música afrodiaspórica peruana e internacional; a los conocimientos, influencias intelectuales y musicales, conexiones y recursos que le permitieron desarrollar su propuesta musical; a su relación, aprendizaje e intercambios musicales con las y los cultores de El Carmen, especialmente la familia Ballumbrosio; y a las decisiones que tomó en el contexto de la industria musical del momento. Adicionalmente, he procurado proveer información acerca del entorno musical de El Carmen que no suele estar disponible para el público no especializado, y especialmente resaltar los nombres de cultores y agrupaciones de gran importancia local.

El presente estudio sugiere nuevas avenidas de investigación. En tanto *Akundún* constituye un importante discurso sobre la música afroperuana, vale la pena estudiar cómo representa la relación entre afrodescendencia y musicalidad. A pesar de su éxito y su carácter innovador, la obra de Miki de aquel momento no escapa de algunas concepciones esencialistas que han dominado el conocimiento oficial sobre los afroperuanos y su música durante el siglo XX, y que merecen ser revisadas. Es, asimismo, relevante realizar un análisis interseccional que evalúe cómo las diferencias de raza, clase, género y procedencia urbano/rural –tanto de los artistas como de las audiencias– pueden haber informado la producción y recepción de *Akundún*, especialmente a la luz de corrientes teóricas actuales como la teoría crítica racial. Finalmente, el trabajo de Miki antes y durante *Akundún* también invita a discusiones relevantes sobre propiedad cultural, colaboraciones artísticas y fusión que nutrirían un debate aún emergente en el Perú.

Este artículo abarca solo la parte inicial de una larga historia que está aún por ser contada. La obra de Miki, ciertamente, continuó luego de *Akundún* en numerosas producciones

musicales que se mantienen en la actualidad, y que presentan transformaciones de interés para las y los etnomusicólogos. Por ejemplo, en el 2009, a partir de sus nuevas exploraciones musicales, Miki produjo el disco *Landó por bulerías*, una fusión de temas afroperuanos con elementos musicales flamencos, en colaboración con reconocidos intérpretes gitanos. Este disco, el cual reconoce como su mejor trabajo, replantea su discurso anterior sobre música y afroperuanidad, y lleva a Miki a incluir la música española dentro de su exploración de la musicalidad afrodescendiente en el Perú. Tales transformaciones de la obra de Miki a través de las últimas décadas, en efecto, proveen material rico para estudiar cómo entendemos la relación entre música, raza, etnicidad y diferencia en el Perú. De hecho, Miki invita a tales análisis a su peculiar modo: “Puedes poner lo que quieras y no te va a pasar nada; en verdad, no sé dónde vives”.

Referencias bibliográficas

- Chocano, Rodrigo. 2020. *Heritage is a struggle: music, neoliberal logics, and the practice of intangible cultural heritage in Peru*. Tesis para obtener el grado de doctor en Etnomusicología. Bloomington: Universidad de Indiana.
- Feldman, Heidi. 2009a. *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Instituto de Estudios Peruanos e Instituto de Etnomusicología - Pontificia Universidad Católica del Perú.
- . 2009b. “African or Andean? Origin Myths and Musical Performance in the Cradle of Black Peru”. *Diagonal: Journal of the Center for Iberian and Latin American Music* 2: 1-11.
- Fishel, Parker. 2015. “Alan Lomax’s Southern Journey and the Sound of Authenticity”. En *Sounding out!*, <https://soundstudiesblog.com/2015/04/16/alan-lomax-southern-journey-and-the-sound-of-authenticity/>
- Geertz, Clifford. 1988. *Works and Lives: The Anthropologist as Author*. Stanford: Stanford University Press.
- INEI. 2018. *Resultados definitivos de los censos nacionales 2017: Ica*. Lima: Instituto Nacional de Estadística e Informática.
- León, Javier. 2003. *The Aestheticization of Tradition: Professional Afroperuvian Musicians, Cultural Reclamation and Artistic Interpretation*. Tesis doctoral. The University of Texas, Austin.
- . 2006. “Mass Culture, Commodification, and the Consolidation of the Afroperuvian ‘festejo’”. *Black Music Research Journal* 26(2): 213-247.
- Llanos, Fernando Elías. 2017. El Pacífico negro y el negro del Pacífico: un contrapunto a las tesis gilroyanas sobre la música negra peruana. *El Oído Pensante*, 5(1).
- Lomax, Alan. 1993. *The Land Where the Blues Began*. New York: Pantheon Books.
- . 1978. *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick, N. J.: Transaction Books.

Lomax, Alan, Gage Averill, Matthew Barton, Ed Kahn y Andrew Laurence Kaye. 2005. *Alan Lomax, Selected Writings 1934-1997*. Ronald D. Cohen (Ed.). New York: Routledge.

Maríñez, Pablo. 2000. *Nicomedes Santa Cruz: decimista, poeta y folklorista afroperuano*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.

Orozco, Carlos. "Miki González: El Carmen, Amador, Lola, Akundún, Charly García, Calamaro..." *Entrevista a Miki González*. 14 de mayo del 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=JYv1sT3IQQ4&t=828s>

PNUD. 2013. *Informe sobre Desarrollo Humano 2013 para el Perú. Cambio climático y territorio: desafíos y respuestas para un futuro sostenible*. Lima: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.

Romero Pintado, Fernando. 2019. *El aporte de los afrodescendientes a la identidad nacional*. Lima: CEDET.

Romero, Raúl R. 1994. "Black Music and Identity in Peru: Reconstruction and Revival of Afro-Peruvian Musical Traditions". En *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*. Gerard H. Béhague (Ed.), pp. 307-330. Miami: North-South Center Press, University of Miami.

Santa Cruz, Nicomedes. 1970. *Cumanana: antología afroperuana* (tercera edición). El Virrey Industrias Musicales S. A. P6350 001/002.

_____. 2004. *Nicomedes Santa Cruz: obras completas II, Investigación (1958-1991)*. Lima: Libros En Red.

Szwed, ohn F. 2010. *Alan Lomax: The Man Who Recorded the World*. New York: Viking Penguin.

Tompkins, William [1981] 2011. *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CEMDUC) y Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Vásquez, Rosa Elena. 1982. *La práctica musical de la población negra en Perú: la danza de negritos de El Carmen*. La Habana: Casa de las Américas.

ENTREVISTAS

Miki González: 6, 13 y 14 de septiembre del 2021.

Miki González: comunicaciones telefónicas entre el 15 de septiembre y el 1 de octubre del 2021.

Miguel Ballumbrosio: 2 de agosto del 2021.

Amador Eusebio *Chebo* Ballumbrosio: 3 de septiembre del 2021.

Juan Carlos *Juanchi* Vásquez: 19 de septiembre del 2021.

Carlos Espinoza: 6 de agosto del 2021.

Rolando Palma: comunicaciones telefónicas entre el 4 de agosto y el 25 de agosto del 2021.

Las bandas de rock fusión y el “nuevo Perú” en escena

Patricia Oliart

*Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente,
como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio,
en español y en quechua*
José María Arguedas

...no generation speaks quite the same language as its predecessors
Raymond Williams¹

En la década de 1990, el Perú vivió un momento social, cultural y político muy intenso, lleno de tensiones y ambigüedades. Más de una década de conflicto armado interno entre Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas (1980-1992) terminó en un régimen autoritario y corrupto, y en una profunda crisis política. Se implementaron duras políticas económicas neoliberales y se produjo una aceptación generalizada de la diversidad cultural, mientras que los países vecinos experimentaron la revitalización de un movimiento indígena transnacional; la crítica se extendió a los discursos y las prácticas racistas en la región. El nuevo siglo comenzó con el crecimiento de un movimiento de protesta masivo, el fin de la dictadura de Fujimori, y la instalación de una Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) cuya misión fue informar sobre los 12 años de conflicto armado. El informe de la CVR, publicado en el 2003, avivó nuevamente el ineludible debate sobre el vínculo entre la nación y los indígenas rurales peruanos, que constituían el 69% de las víctimas de la guerra.

¹ Gracias a Kike Larrea, Carmen Ilizarbe, Sarah Bennison, Fernando González-Velarde y Rosaleen Howard por sus comentarios y sugerencias.

Esos fueron años de un acceso sin precedentes a los discursos disidentes globales y la cultura global, facilitado por la amplia disponibilidad de internet² y la “democratización” de la migración internacional, acertadamente descrita por Freddy Roncalla (2006) como “acceso a la globalización no mediado por las élites”. Así, incluso en un contexto de neoliberalismo hegemónico, circulaban libremente diferentes discursos disidentes—como el anticolonialista o decolonizador—, junto con movimientos antirracistas, proindígenas y ambientalistas, además de que emergían fuentes de información independientes y un flujo directo de comunicación con el resto del mundo.

Este capítulo forma parte de un proyecto mayor que busca identificar reacciones explícitas al complejo escenario nacional anterior, así como a la exposición a una multiplicidad de discursos entre aquellas personas que—en ese entonces— tenían entre 15 y 30 años, y se sintieron obligadas a reflexionar, tomar una posición y expresarla estética o políticamente. Esta experiencia y producción generacional ha tenido un impacto duradero y ha influido en las culturas juveniles contemporáneas del Perú, lo que explica el interés permanente que se les otorga a los protagonistas de este capítulo.

Los músicos que iniciaron las bandas de las que trata este capítulo nacieron entre fines de la década de 1960 y principios de la de 1980—excepto Hernán Condori, nacido en 1961—. Crearon las bandas en la década de 1990, cuando, en su mayoría, tenían 20 años. Su música forma parte de una amplia variedad de expresiones estéticas autodefinidas como híbridas, que surgieron durante las últimas tres décadas con el propósito deliberado de cuestionar los límites establecidos entre diferentes estéticas, habitualmente asociadas a grupos sociales y culturales particulares en el Perú. Como peruanos no indígenas que aprovechan la maleabilidad del *rock and roll* como género, los integrantes de estas bandas han utilizado sus canciones como un espacio para elaborar—política y estéticamente— su relación con las culturas indígenas y la sociedad peruana.

Analizo las actuaciones y las formas de expresión de las bandas de *rock* peruanas Uchpa, Los Mojarras y La Sarita a la luz de la descripción optimista de Laclau y Mouffe del cambio de siglo como “un momento muy emocionante en el que las nuevas generaciones, sin los prejuicios del pasado, sin teorías que se presenten como ‘verdades absolutas’ de la Historia, están construyendo nuevos discursos emancipatorios, más humanos, diversificados y democráticos” (Laclau y Mouffe 1987). Una noción productiva para describir esos discursos emancipatorios es la *estructura del sentimiento*, acuñada por Raymond Williams (1978) para hablar de los valores y las percepciones que, aun sin constituir una visión del mundo o una ideología, informan sobre formas

2 El Perú tiene una de las tasas de acceso a internet más altas del mundo para todos los grupos económicos gracias al floreciente negocio de cabinas de Internet; 87% de los usuarios con bajos ingresos acuden a las cabinas públicas de internet, frente a un todavía alto 75% de usuarios de ingresos medios y el 53% de los usuarios que viven o fueron entrevistados en distritos de ingresos altos. <http://www.osiptel.gob.pe>

compartidas de experimentar la sociedad y las relaciones sociales en un grupo particular de personas, o de una generación, que encuentran su expresión articulada mediante algunas formas artísticas.

La forma artística elegida por estas bandas se denomina genéricamente *rock fusión*, aunque las bandas no siempre utilizan esta clasificación para describir lo que hacen. Cada banda ha articulado una narrativa sobre sus respectivos proyectos musicales, incluyendo una reflexión sobre su propio lugar en la sociedad peruana y el mundo. Tomando prestada la idea de Mikhail Bakhtin de un *híbrido intencional* (1982: 359-361) en oposición a un *híbrido orgánico* en la escritura de novelas, Pnina Werbner afirma que “la hibridez intencional como estética es inherentemente política, un choque de lenguajes que cuestiona un orden social existente” (Werbner 2001: 137), agregando también que desplegar formas híbridas en las representaciones culturales generalmente transmite representaciones desafiantes en torno a temas asociados a conflictos profundos. No voy a vincular estas bandas a movimientos políticos en particular, ni a forzar coincidencias políticas entre ellas, pero las tres –y las bandas que las han emulado– definen sus proyectos como una postura crítica al menos en torno a las relaciones raciales discriminatorias y a la injusticia social, defendiendo el respeto a la diversidad cultural, y exaltando los diferentes valores morales de las culturas indígenas.

Pero sus actuaciones van un paso más allá. En el escenario, estas bandas exploran con riqueza de detalles los aspectos íntimos de las relaciones entre culturas, desafiando el sentido común sobre las diferencias culturales en el Perú. Así, rompen con las rígidas dicotomías que niegan las conexiones entre la modernidad y el cosmopolitismo con las culturas indígenas, o con las provincias del país, proponiendo nuevas posibilidades para poder ser una persona multicultural en el Perú y el mundo (García Canclini 1999: 63). Para estas bandas, el escenario es un espacio de autorrepresentación y elaboración de su experiencia de la sociedad peruana.

Deseo discutir la producción y las actuaciones de estas tres bandas con relación a tres componentes que han contribuido a la estructura de sentimiento que parece impregnar la producción de artistas independientes o inconformistas de dos generaciones en el Perú contemporáneo. El primero es el contexto de los cambios históricos de la sociedad peruana, ocurridos a fines del siglo XX y capturados sucintamente por José Matos Mar en el título de su influyente libro *Desborde popular* (Matos Mar 1984).³ El segundo es la forma en que el legado intelectual y emocional de la figura icónica de José María Arguedas aparece como

3 En la introducción a su libro, Matos Mar se refiere a: “...la movilización espontánea de los sectores populares que, cuestionando la autoridad del Estado y recurriendo a múltiples estrategias y mecanismos paralelos, están alterando las reglas del juego y cambiando el rostro del Perú. El desborde en marcha altera la sociedad, la cultura y la política del país, creando incesante y sutilmente, nuevas pautas de conductas, valores, actitudes, normas, creencias y estilos de vida, que se traducen en múltiples y variadas formas de organización –social, económica y educativa– lo cual significa uno de los mayores cambios de toda nuestra historia” (Matos Mar 1984: 13).

una mediación importante en la producción discursiva de peruanos no indígenas acerca de la experiencia contemporánea de la indigeneidad, marcada esta por el paso de los indígenas de ser objetos de discusión a sujetos activos en la formulación de sus plataformas políticas (Starn y De la Cadena, 2007). En tercer lugar, está el papel del *rock and roll* como “puerta giratoria hacia la globalización” (Pacini et al, 2004). Usando la libertad sin precedentes que permite el *rock and roll* para incorporar estilos, ritmos e instrumentos, los músicos han encontrado un espacio liberador para desarrollar proyectos originales que les permiten procesar y elaborar sus puntos de vista sobre la sociedad y sus identidades.

Espero evidenciar y reflexionar sobre cómo estas bandas están desafiando las nociones dominantes de género, identidad racial, autenticidad y modernidad en el Perú, reelaborándolas en el contexto de sus actuaciones y de los discursos que han elaborado en torno a su práctica. Me concentro principalmente en los cantantes y compositores de las letras de estas bandas: Freddy Ortiz, cantante de la banda quechua de *blues* y *rock* Uchpa; Hernán Condori *Cachuca*, de Los Mojarras, y Julio Pérez, de La Sarita. Reconstruyo el proyecto musical de cada banda y las narrativas sobre sí mismos usando grabaciones de conciertos y entrevistas publicadas. También utilizo comentarios publicados en YouTube sobre sus actuaciones en conciertos, en televisión y en sus videos oficiales. Estos dan acceso a un importante espacio de consumo y comentario musical, para conocer –aunque de modo limitado– la recepción de su obra. La combinación de Facebook y YouTube permite una relación dialógica –entre los músicos y la audiencia–, que establece continuidad y una sensación de inmediatez, a pesar de la marginalidad de las bandas o su conexión ambigua con los principales medios de comunicación. Además de los comentarios, los videos subidos a YouTube permiten un sinnúmero de posibles intervenciones por parte de los espectadores. Algunos deciden subtítular en español las canciones en quechua de Uchpa. Otros, como en el caso de Los Mojarras, registran conciertos en vivo que los usuarios comentan comparándolos con otros conciertos. También hay videos en los que canciones de La Sarita o de cualquier otra banda sirven de fondo musical para montar imágenes y mensajes personales, que luego son comentados por espectadores ajenos. Todas estas interacciones le otorgan a la audiencia de estas bandas un papel particularmente activo en la producción social de un género que trasciende el rol de espectador.

Uchpa: andinizando el *rock*

En 1999, pasé un tiempo en Ayacucho mientras realizaba una investigación sobre vida universitaria y masculinidad entre estudiantes de Educación (Oliart 2011).⁴ Además

⁴ Ayacucho es uno de los departamentos más pobres del Perú. Se ubica a 2577 metros de altitud y a 543 kilómetros al sureste de Lima.

de las visitas obvias a la Facultad de Educación de la Universidad San Cristóbal de Huamanga, otros lugares de trabajo de campo fueron peñas, bares, discotecas, canchas de fútbol y tiendas donde los estudiantes gastaban su tiempo y dinero. Cerca de la Plaza de Armas solía haber algunos puestos que vendían, en su mayoría, copias piratas de una variedad muy ecléctica y amplia de álbumes y géneros musicales populares entre los estudiantes.⁵ Al pasar, un *boombox* me condujo hacia uno de los puestos, donde pude identificar la melodía de *House of the Rising Sun*, pero cantada en quechua por una voz que evocaba la de Axl Rose. Ese arreglo tan sencillo de *Intipa Lluqsinan Wasi* –título en quechua de la canción popularizada por The Animals–, con solo una guitarra acústica y una voz masculina ronca, fue la primera canción que escuché de Uchpa. La honestidad y el poder del sonido capturaron mi atención: *rock* sentido cantado en quechua, en la voz viril de un joven cantante, hábilmente acompañado por la armonía de la guitarra.⁶

La fuente era un casete desgastado de *Qawka Kawsay (Viviendo en paz)*, la segunda grabación de Uchpa (1995), en la que Freddy Ortiz –oriundo de Ocobamba, Apurímac– e Igor Montoya –también de Apurímac– presentaron una selección de ocho éxitos de *blues* y *rock and roll* de las décadas de 1960 y 1970. La primera grabación fue *Wayrapin qaparichkan (Gritando al viento)*, realizada en 1991 con versiones de canciones de Nirvana en quechua. Ambas cintas fueron producidas en un estudio informal en Ayacucho y luego distribuidas por el dueño del estudio (Marapi 2010). Estas grabaciones circularon mucho más allá de lo que Freddy e Igor jamás imaginaron, llegando a otras ciudades de Apurímac, Ayacucho, Junín e incluso Lima. El éxito inesperado le dio a Freddy la determinación de continuar con el proyecto.

Uchpa significa ‘ceniza’ en quechua, como una referencia a la muerte y destrucción provocada por el conflicto armado. La banda comenzó en Talavera, un pueblo de menos de 6000 habitantes en Apurímac, en la sierra peruana. Freddy, un joven miembro de una de las fuerzas policiales nacionales, fue trasladado a Ayacucho durante el conflicto. Una vez allí, reformó Uchpa con Igor y otros tres músicos de Ayacucho hasta que se disolvieron y Freddy se mudó a Lima, donde se retiró finalmente de la Policía para dedicarse por completo a la banda.

5 Orin Starn (1998) y Ludwig Huber (2002) han documentado la presencia de tendencias globales en el consumo cultural de los jóvenes de Ayacucho.

6 No hablo quechua, pero crecí expuesta a él lo suficiente como para manejar algo de vocabulario y una comprensión contextual limitada a conversaciones (y letras).



Uchpa (archivo personal, cortesía de Freddy Ortiz).

Tuve la oportunidad de ver la tercera configuración de Uchpa en vivo en Lima, en el auditorio de La Casa de Yuyachkani,⁷ en 1999, con Freddy Ortiz, Marcos Maizel en la guitarra, Bram Willems en el bajo e Ivo Flores en la batería. Tocaron algunas versiones, así como algunos temas originales de su siguiente lanzamiento, *Qukman Muskiy* (*Nuevo aliento*, 2001). Las canciones eran sobre todo huaynos tradicionales con arreglos de *blues* y *rock*. La banda actuó con otros tres músicos que, según mi suposición errónea, eran invitados para la ocasión, pues, con algunas variaciones de acuerdo con su disponibilidad, los músicos del folclore de la región chanka⁸ que suelen participar en los conciertos de Uchpa pueden ser ejecutantes del *waqra phuku*,⁹ arpa, violín, y ocasionalmente una cantante y un *dansaq*.¹⁰

Uchpa tocó como acto de clausura luego de una mesa redonda organizada por el lanzamiento público de un libro con una colección de cuentos quechuas de Apurímac

7 Un recinto de propiedad de la compañía de teatro del Grupo Yuyachkani, al que me referiré más adelante.

8 Esta región cultural comprende zonas de Ayacucho, Huancavelica, Junín y Apurímac, en donde más de la mitad de la población habla quechua y, en promedio, la pobreza afecta a más del 65% de las personas.

9 El *waqra puku* (literalmente ‘soplar cuerno’) es un instrumento de viento fabricado con cuernos de ganado vacuno atados, en forma de espiral, con piel de cabra o intestinos secos.

10 *Dansaq* es un ejecutante de la danza de las tijeras, una competencia ritual masculina tradicional de fuerza física y superioridad espiritual, ahora difundida como espectáculo folclórico representativo de la región Chanka.

que sería utilizada en programas de educación bilingüe.¹¹ Los padres de Bram Willems, que trabajaban en una ONG belga radicada en Andahuaylas, estuvieron a cargo de la publicación del libro, y Freddy también había formado parte del proyecto. La audiencia –inusual para una banda de *blues* y *rock*– estaba compuesta por lingüistas, maestros de educación bilingüe, investigadores y activistas de la revitalización de las lenguas indígenas, y en la posterior recepción pude percibir reacciones mixtas hacia la banda.

Reebee Garofalo menciona cómo, en la década de 1960, la crítica y la desconfianza hacia el *rock and roll* entre los folcloristas y la gente de izquierda era común en Estados Unidos o el Reino Unido (Garofalo 1992). En el Perú de fines de la década de 1990 todavía era posible encontrar –en algunos círculos– una actitud muy conservadora contra cualquier tipo de *rock and roll*, porque se lo percibía como vinculado al comercialismo, la cultura de los medios de comunicación y el “imperialismo cultural” estadounidense. He encontrado estas ideas entre personas involucradas en la lucha por la preservación y revitalización de las lenguas indígenas, en particular los maestros. Este es, quizás, un residuo tardío de la reforma educativa de la década de 1970, cuando el régimen militar del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975) –autodefinido como nacionalista y antiimperialista– diseñó varias “intervenciones culturales” en la educación y los medios de comunicación. Durante el régimen de Velasco Alvarado, entre otras cosas, se declaró el quechua como idioma oficial y la danza folclórica se convirtió en parte obligatoria del currículo escolar para todos los niveles, como un medio para promover un mejor conocimiento de la diversa geografía del país, junto con el respeto y el aprecio de su diversidad cultural (Oliart 2013). Al mismo tiempo, después de la expropiación de los medios, el *rock and roll* se consideró alienante y se limitó su difusión como una forma de detener la “penetración cultural e ideológica” estadounidense en la juventud (Cornejo 2002, Gonzáles 2001). Según Torres (2009), se llegaron a borrar cintas de programas de televisión donde tocaban bandas de *rock*, para reciclarlas.

Sumada a las particularidades históricas del Perú, la controvertida percepción del *rock and roll* como progresista o rebelde, o comercial y cómplice del capitalismo (Frith 2007, Alabarces 2008), hizo a Uchpa vulnerable a las críticas de una parte de la audiencia a la que quería entretener. Sin embargo, encontré muy atrevida la elección de Uchpa de cantar *blues* y *rock and roll* en quechua en lugares de clase media, particularmente porque el desdén, los prejuicios raciales y el comportamiento discriminatorio contra las culturas indígenas peruanas aún persisten entre las clases medias urbanas.¹²

11 El Perú tiene una larga tradición de trabajo y esfuerzo independiente desde diferentes instituciones y ONG que promueven el uso de lenguas indígenas en la educación (Ames, 1999).

12 La literatura sobre el racismo peruano ha crecido enormemente en las últimas dos décadas, particularmente en el Perú. Dos estudios importantes en inglés son Poole (1997) y De la Cadena (2000).

En el 2003 asistí a un concierto de Uchpa en La Noche, un conocido local de música en vivo en la zona bohemia de Barranco. Para entonces, Uchpa ya contaba con una audiencia nacional bien establecida y un buen historial de conciertos muy exitosos en estadios provinciales, particularmente en la sierra sur, donde aún se habla quechua tanto en áreas rurales como urbanas. Junto a la barra —donde yo estaba sentada—, había una mesa de cuatro hombres y mujeres menores de 30 años que entraron en un estado de total incredulidad cuando escucharon a Freddy Ortiz cantar en quechua. Luego se echaron a reír al ver subir al escenario a los primos homónimos Juan Espinoza, con su atuendo indígena para tocar el *waqra phuku*. Después de expresar comentarios muy insultantes, se fueron.¹³ Más allá de esta anécdota, podría describir al resto de la audiencia en La Noche como curiosa y agradecida por la calidad de la banda, y sin embargo, al mismo tiempo, distante y algo fría en contraste con las audiencias en los estadios de las zonas andinas, donde las personas saben quechua y rápidamente se involucran con las letras pegadizas, y el coro de los huaynos tradicionales con arreglos de *rock*.¹⁴

Como creadores de un “híbrido intencional” (Bakhtin 1982: 360), los miembros de Uchpa han desarrollado gradualmente una narrativa muy articulada sobre lo que hacen y por qué lo hacen. En las entrevistas, Ortiz y Maizel destacan sus profundas raíces rockeras y su identificación andina no indígena. Desafían abiertamente las nociones de sentido común sobre el gusto y el consumo musical en el país, según las cuales en las provincias reina la música tradicional, mientras que Lima representa las tendencias más cosmopolitas en el gusto musical. Para Freddy Ortiz, hay más “rockeros auténticos” en el altiplano que en Lima, donde cree que predomina la preferencia por la cumbia andina. Ortiz y Maizel definen a Uchpa como una banda no comercial de música contemporánea con alma andina, que toca música con el corazón. Ortiz también ha declarado la satisfacción que obtiene al producir sus discos como un artesano, fiel a su instinto y en control de todo el proceso (Villar 2009).

Varias veces, ambos músicos han comparado el *blues* y el *qarawy* por un lado, y el canto rockero con el chacrahuayno por el otro (Zevallos 2011). Ortiz dice que comparten el mismo compromiso con la expresión honesta y profunda de los sentimientos, y la actitud desafiante y enérgica, respectivamente. “El *blues* y el *rock and roll* vienen de abajo y también los chacrahuaynos y *qarawys*,¹⁵ de gente oprimida con una gran energía creativa y profundos sentimientos” (Villar 2009).

13 YouTube también es un buen lugar para leer ocasionalmente este tipo de reacciones intolerantes. Junto con los comentarios de celebración, hay también muchos insultos que son rápidamente criticados, mostrando cuán sensibles son estos temas. Para un estudio de las ideologías lingüísticas en los Andes y las experiencias de los quechuahablantes bilingües, véase Howard (2007).

14 Véase, por ejemplo, *Chachaschay*, <http://www.youtube.com/watch?v=-TWUo73eVdg> y *Corazón Contento*, <https://www.youtube.com/watch?v=U5bUWAOUGHo>.

15 *Qarawy*: Un tipo indígena de canto de lamento común en la región Chanka, usualmente interpretado por mujeres.

Uchpa ha tenido cobertura especial en los principales diarios peruanos como *El Comercio* y *La República*, y apariciones televisivas tanto en programas de *rock and roll* como en revistas de máxima audiencia en televisión. Además, programas de radio de *rock* y numerosos sitios web han publicado entrevistas con ellos. Una vez que su audiencia comenzó a crecer en Lima y Uchpa disfrutó de una mayor exposición mediática, Freddy creó el atuendo para sus presentaciones, que explica en detalle: “La forma en que me visto para los conciertos es una fusión. Los collares son mi homenaje al sentimiento del canto de Janis Joplin. Me pongo camisetas coloridas en memoria de Jimi Hendrix, pero también para parecerme al atuendo colorido del *dansaq*, de donde también proviene mi sombrero. También me pongo un cinturón de cintas de colores porque es el que usan los hombres para los bailes de carnaval de Cupisa y muchos otros lugares de Apurímac. Mis *jeans* rasgados y mis botas de *cowboy* son mi homenaje al *blues* y al *rock* de los setenta” (Villar 2009).

Las explicaciones sobre los orígenes de la danza de las tijeras son diversas y controvertidas, pero más allá de la evidencia histórica y la discusión académica actual al respecto, una narrativa común entre la gente de la región asocia el baile con un movimiento milenarista de resistencia al catolicismo, y algunos creen que los movimientos acrobáticos del *dansaq* están inspirados o animados por deidades andinas (Ortiz Rescaniere 1990, Arce 2006, Cavero 1998, Núñez 1985). Creo que la inclusión del *dansaq* en el escenario por parte de Uchpa, junto con Freddy poniéndose el sombrero e imitando algunos de los movimientos difíciles y acrobáticos de la danza de las tijeras mientras canta, es una forma de encarnar una identidad andina mestiza contemporánea en donde la masculinidad rural indígena es un ingrediente importante y visible, y no algo que debe ocultarse o enmascararse como si fuera un mal inevitable.

Juan Zevallos ha comentado la letra del repertorio de Uchpa y el uso de la poética quechua por parte de Ortiz no solo cuando adapta libremente los huaynos tradicionales, sino también en sus canciones originales, sugiriendo que logra una conexión profunda con su audiencia debido a su dominio de la poética quechua, que tiene hondas resonancias emocionales entre los quechuahablantes (Zevallos 2011). Zevallos también vincula a Uchpa con la canción social, o canción testimonial, que surgió en Ayacucho en la década de 1980, como un vehículo encontrado por los compositores locales para evocar el sufrimiento causado por el conflicto interno en la región (Ritter 2009). De hecho, el nombre de la banda, así como algunas canciones, están inspirados en la experiencia de Freddy Ortiz como joven policía en la zona de conflicto. *¿Pitaqmi Canqui?* (*¿Quién eres tú?*) tiene una letra muy sencilla, y la pregunta que plantea la canción aborda al mismo tiempo a un niño huérfano criado por otros familiares tras la muerte de sus padres durante el conflicto, y su propia situación como forastero en la zona de conflicto.¹⁶ *Añas*

16 Acceso al video en <http://tu.tv/videos/uchpa-pitaqmi-kanki>.

Blues (El blues del zorrillo) trata sobre un momento contemplativo de la naturaleza en medio del conflicto, cuando Freddy deja de concentrarse en sus deberes para admirar el baile de cortejo de un zorrillo, descrito en detalle en la canción. Cuando vi a Freddy presentar ambas canciones, cuestionó la alienación respecto de la naturaleza y de nuestra humanidad, que la violencia impone en la vida de las personas.

Aunque Zevallos no analiza su material bajo esta luz, sus traducciones de las letras de Uchpa muestran cómo las canciones de amor de Ortiz reflejan los cambios culturales en las relaciones heterosexuales, el desconcierto y la sensación de vulnerabilidad de los hombres frente a los cambios en la sexualidad y el poder de las mujeres. Zevallos también nota cómo Ortiz ha editado, a veces, letras de huaynos tradicionales suprimiendo fragmentos que reflejan una actitud machista hacia las mujeres (Zevallos 2011).

Más allá del contenido de sus canciones, las ideas de Freddy Ortiz sobre el uso del quechua por parte de la banda merecen una cuidadosa atención y contextualización. A principios de la década de 1960, e incluso hasta bien entrada la década de 1970, hubo discusiones entre las bandas de *rock* de América Latina sobre la idoneidad de cualquier idioma que no fuera el inglés para cantar *rock and roll* (varios autores en Pacini Hernández, et al. 2004). En la década de 1960, los proyectos locales de *rock and roll* comenzaron a surgir en el mundo (Garofalo 1992), pero cantar este género en idiomas locales distintos del inglés tomó un tiempo para ser aceptado, particularmente por las industrias discográficas. En países como México, Argentina o España, los sellos discográficos dudaban en aceptar bandas que cantaran en español. Pero la polémica también estuvo presente en países donde no había industria discográfica (Alvarado 2004) o incluso entre bandas que no planeaban grabar. Los Saicos de Lince, un barrio de clase media emergente en Lima, fueron verdaderos innovadores en el Perú de 1964, cuando comenzaron a cantar sus propias canciones en español.¹⁷ Solo hasta bien entrada la década de 1980 el *rock* en español estableció una presencia popular y bien legitimada en la industria discográfica y los medios (Pacini Hernández et al. 2004). Quizás este proceso facilitó el uso del quechua para cantar *rock and roll*, pero los argumentos de Freddy van más allá. Dice que el poder expresivo del quechua lo hace más adecuado que el español para cantar *blues* y *rock and roll*.

El *rock* y el *blues* en quechua de Uchpa comenzó con un grupo de amigos en Talavera interesados en el *rock* clásico estadounidense y británico de los años setenta. Solían reunirse en una plaza alrededor de la guitarra de Ivo Montoya, tarareando tonadas o imitando sonidos de palabras en inglés sin entenderlas. Freddy pensó en utilizar letras en quechua para cantarlas, no necesariamente con una traducción literal, sino con una

17 Su canción más popular, *Demoler la estación del tren*, ha sido versionada por Café Tacuba, Maldita Vecindad y Los Hijos del Quinto Patio de México. La película *Saicomania* (2010) cuenta la historia de esta banda *prepunk* en el Perú.

interpretación libre en quechua de los mismos sentimientos (Zevallos 2011). Después de ese ejercicio, el salto a escribir sus propias letras y música no fue difícil. Freddy Ortiz comparte ideas comúnmente utilizadas por mestizos bilingües de español y quechua sobre la fuerza expresiva de la lengua andina. En la introducción a su antología de canciones quechuas, los hermanos Montoya declaran: “A temprana edad aprendimos que para nuestros padres los sentimientos más profundos se expresaban en quechua. No pertenecíamos a una etnia indígena pero su lengua era y es el vehículo más adecuado para expresar nuestros mayores y más profundos sentimientos” (Montoya 1987: 4).

Este bilingüismo nativo también fue elogiado por el héroe cultural de Freddy Ortiz, también nacido en Apurímac, José María Arguedas, quien pulcramente afirmó que “solo quien ha escuchado a los indios hablar quechua desde temprana edad puede descubrir... la riqueza singular de este lenguaje oral”. Además, al comentar sus propias dudas acerca de actuar como traductor de cuentos populares quechuas al español, Arguedas escribió que, aunque trató de ser lo más preciso posible, siempre existía el peligro de tergiversar los significados exactos de los cuentos, ya que los movimientos corporales y los gestos —que eran una parte tan integral de la narración, y que proporcionaban parte del contenido de las historias— debían quedar fuera de la traducción (Arguedas 1949: 67-68).

También es común que hablantes bilingües de quechua y español digan que la sutileza y complejidad de los sentimientos que se pueden transmitir en las letras quechuas son imposibles de traducir al español. Así, en conciertos en vivo, intentando generar interés por el idioma, Freddy explica de qué tratan las canciones, pero al mismo tiempo establece una íntima complicidad entre los quechuahablantes del público. Él mismo, un activista involucrado en la revitalización del idioma,¹⁸ muestra un claro compromiso con los problemas de poder involucrados en el uso del quechua y la vulnerabilidad social de los hablantes de quechua, temas ampliamente informados y analizados por sociolingüistas y antropólogos andinos.¹⁹ Durante cualquier aparición en los medios, Freddy Ortiz siempre dice algunas palabras en quechua a su audiencia, generalmente animando a la gente a no sentirse avergonzada de hablarlo y denunciando claramente cómo los quechuahablantes aún son marginados y humillados por hablar su idioma.

Diversos estudios sociolingüísticos sobre los Andes evidencian la profunda relación entre masculinidad y competencia lingüística en español tanto en espacios rurales como urbanos. Penélope Harvey (1989), Aurolyn Luykx (1996 y 1999) y Alison Spedding (1997), entre otros, han puesto de manifiesto cómo la competencia lingüística en español —y en particular en registros adecuados para determinados espacios públicos que exigen

18 Comunicación personal con Juan Zevallos Aguilar, mayo del 2012.

19 En 1987, el lingüista peruano Juan Carlos Godenzi editó un importante volumen de *Allpanchis* en el que recopiló más de 25 textos, escritos por influyentes sociolingüistas, en los que se discute la relación entre lenguaje, poder y nación en el mundo andino. Esta continúa siendo un área de estudio de gran importancia.

cierto grado de formalidad— es un bien valorado y codiciado entre los hombres. En mi investigación entre estudiantes universitarios de Educación en Ayacucho, observé cómo usaban activamente registros lingüísticos variados para establecer diferencias entre ellos. Por ejemplo, las chicas urbanas asignaban una importancia muy alta a la calidad del español hablado que tenían los hombres con los que salían. Ya sea que el objetivo fuera establecer relaciones a largo plazo o simplemente por diversión, para ser respetadas entre sus pares, las chicas elegían a hombres con un sólido dominio del español. Probablemente muy pocas hayan estado dispuestas a ser criticadas por tener un novio “que ni siquiera habla bien el castellano”.²⁰

Tanto el uso de letras en quechua por parte de Uchpa como la presencia de músicos indígenas en el escenario actuando con ellos en sus conciertos se oponen claramente a este trasfondo social y cultural dominante, conectando —en cambio— con actitudes contrahegemónicas de los hablantes de quechua que los invitan a usar su idioma de manera empoderadora. Firestone (2007) observó en Ayacucho que algunos jóvenes de origen quechua estaban experimentando un interés renovado en mejorar sus habilidades en este idioma para cantar canciones de Uchpa. Además, durante mi experiencia de investigación en Ayacucho recopilé evidencia de que, en algunas situaciones, los estudiantes quechuahablantes usaban su idioma como divisor social de manera inversa. Parecían muy cómodos cuando sabían que podían cambiar del español al quechua sin tener que dar ninguna explicación y, a veces, usaban deliberadamente el quechua como un medio de empoderamiento al emplear chistes ingeniosos y reírse, haciendo que los que no hablaban quechua en el grupo se sintieran incómodos y, de alguna manera, avergonzados por no ser bilingües.²¹

Los conciertos en vivo de Uchpa, ya sea en las afueras de Lima o en parques y estadios de la sierra peruana, brindan una oportunidad para el disfrute colectivo de la experiencia compartida de vivir “en el medio”. Tener en el escenario a músicos indígenas desvergonzados, bailando y tocando *rock and roll* en quechua con sus atuendos tradicionales, cantando en este idioma letras referentes al amor y la vida, constituye una experiencia material muy poderosa que ofrece “una experiencia transitoria del ideal” (Frith 2007: xxii), en la cual no tiene cabida la necesidad impuesta de negar o enmascarar las raíces indígenas para encajar en las convenciones sociales dominantes.

Freddy no siempre conoce los contextos locales como para establecer una conexión inmediata con la audiencia. Incluso recurre a algunas referencias cliché como saludar a los *apus* sin conocer sus nombres, o repetir “Kausachum Cusco”, sin otras cosas que decir. Pero una vez que la banda comienza a tocar y el público canta sus estribillos

20 Conversación con estudiantes mujeres, notas de trabajo de campo, octubre de 1999.

21 Mariano Aronés, Mario Maldonado y Freddy Ventura hicieron conmigo el trabajo de campo para esa investigación.

pegadizos, se hace evidente que se expresan nuevos arreglos sociales, de género y raciales que no necesitan ser reconocidos como locales. Se puede percibir un fuerte sentido de reafirmación y celebración de una particular forma contemporánea de ser joven, peruano y andino, sin vergüenza ni humillación, y sin ningún sentimiento de traición a sus comunidades culturales.

Incluso los no hablantes de quechua que publican comentarios sobre Uchpa vinculados a sus videos en YouTube generalmente celebran el uso de la lengua indígena y aprecian el estilo de *rock* “clásico” limpio. También suelen aparecer traductores espontáneos de las letras, se solicite o no la traducción.

A pesar de sus orígenes serranos, Uchpa es ahora una banda radicada en Lima. No hacen muchas giras, pero sus conciertos en el interior siempre son muy concurridos. Su popularidad ha generado un interés por cantar *rock* y otros géneros musicales populares occidentales en quechua, incluido el *hip hop*.

Los Mojarra: *rock and roll* de los pobres

El Agustino es un distrito –ubicado al oriente de la ciudad de Lima– que lleva el nombre de un cerro que, a su vez, dio nombre a una hacienda. Hasta bien entrada la década de 1940, era sobre todo una zona agrícola, urbanizada gradualmente después de haber recibido un flujo constante de migrantes –en su mayoría de los Andes peruanos– en busca de un lugar para vivir lo más cerca posible del ya superpoblado centro de la ciudad. Con cerca de 180 000 personas, “El Agucho” es el hogar de una mayoría de inmigrantes de segunda o tercera generación. Casi olvidadas ahora están las viejas historias de la épica ocupación del cerro y las subsiguientes oleadas de ocupación en la zona baja, seguidas por décadas de luchas organizadas para acceder a los servicios básicos y legalizar sus propiedades. Los habitantes posteriores llegaron al distrito a través de cooperativas organizadas de compradores de bajos ingresos, quienes construyeron sus casas desde cero y no esperaron para mudarse hasta que toda la zona estuviera completamente urbanizada. La avenida Riva Agüero corta El Agustino de oeste a este y es una columna vertebral vigorosa que une al distrito con el resto de Lima a través de numerosas líneas formales e informales de transporte público, alrededor de las cuales las comunidades vivas forjan su existencia. Durante la década de 1980, la presencia de fuertes organizaciones comunales fue característica del distrito, junto con un dinámico y vital entorno social y cultural. Al igual que en otros barrios populares de América Latina, esta atmósfera fue animada y apoyada por una coalición de facto entre la Iglesia católica progresista, algunos partidos de izquierda y activistas de base.

Un sorprendente movimiento de *rock* surgió a fines de la década de 1980 en El Agustino. La sigla que eligieron fue GRASS, que significa Grupos Rockeros Agustonianos

Surgiendo Solos, y pronto comenzaron un festival de *rock* anual llamado Agustirock. La primera versión de Agustirock fue en 1990 y continuó funcionando por más de 20 años, habiendo adquirido con orgullo prestigio nacional.²² En muchos sentidos, este movimiento fue orgánico a la mencionada coalición.²³ Esto se refleja en su narrativa actual sobre sí mismos, donde una clara memoria de los movimientos sociales de los años ochenta se expresa en el lenguaje utilizado en los discursos de los organizadores del festival. Su sitio web, por ejemplo, define la música *rock* como un espacio para el desarrollo de la juventud local que fomenta la creatividad, el amor por la música y la independencia del mercado general, enfatizando el espíritu colectivo del festival y sus raíces históricas en un movimiento social.

Desde su primera aparición en Agustirock en 1991, cuando aún era un concurso de bandas de *rock* local, Los Mojarras²⁴ se convirtieron en los favoritos en El Agustino.²⁵ Hernán Condori, conocido como Cachuca, es el cantante, compositor y portador del nombre en las diferentes configuraciones de la banda en los últimos 20 años. Personaje conspicuo de El Agustino, Cachuca solía ganarse la vida alternando diversas ocupaciones, desde vendedor ambulante de chatarra hasta taxista. Solía presentarse –muchas veces ebrio– en diferentes eventos públicos, acaparando la atención y los aplausos del público luego de cantar sus propias composiciones junto con boleros, baladas y valsos peruanos, con su guitarra acústica bien agarrada, un estilo muy teatral, y una voz poderosa y bien controlada. A fines de la década de 1980, formó una banda de cumbia andina²⁶ –con dos guitarras eléctricas, un bajo y una batería– que pronto ganó una audiencia fiel en el distrito. En una ocasión, para tocar en un concierto, la banda necesitó remplazar a su guitarrista rítmico, y le pidieron ayuda a Kike Larrea, músico de *rock* y sociólogo que trabajaba en una ONG local. Larrea sugirió cambiar los arreglos para adaptarlos a su estilo rockero, y el efecto resultante fue muy bien aceptado no solo por la banda, sino también por el público. La combinación de cumbia andina y *rock and roll* les dio a Los Mojarras un sonido único que el público reconoció de inmediato como “nativo” de El Agustino.²⁷

22 La versión completa del festival 2009 se puede ver aquí: <http://www.agustirock.com/>.

23 Un actor presente con frecuencia en el Agustirock es el Padre Chiqui, un jesuita español y cantante de *rock* –con un oreja perforada y pulsera de hilo de cuero– que ha promovido con éxito una organización de jóvenes expandilleros llamada Martín Luther King, que trabaja en proyectos ambientales con el municipio.

24 Las mojarras son peces pequeños sin valor comercial que los pescadores descartan o dan a la gente que no puede permitirse comprar pescado en los muelles.

25 No se citarán las letras de Los Mojarras porque Hernán Condori no dio el permiso requerido por los editores. Señaló que ya estaban disponibles en Internet para que todos las pudieran consultar.

26 Música asociada a la segunda generación de migrantes serranos que viven en los barrios marginales de Lima (Lloréns 1983, Turino 1990).

27 Entrevista a Kike Larrea, mayo del 2010.



Los Mojarras en un ensayo (archivo personal, cortesía de Martin Choy).

Pero lo que la gente identificaba como suyo no era solo el sonido de la nueva banda. Equivalentes a la pintura *naive*, combinando toscos trazos coloridos con escenas detalladas y personajes identificables, las letras de Cachuca fueron una celebración de la vida en El Agustino, que expresaban a la vez el dolor de la pobreza, la discriminación y la exclusión, y el orgullo y la alegría de enfrentar la adversidad colectivamente, con valores culturales arraigados y fuerza moral. Si bien las letras de Cachuca están escritas desde el punto de vista de un observador, la imaginación utilizada, la sintaxis, la gramática y el vocabulario en español son de un conocedor interno, que ofrece una crónica y un comentario crítico sobre la pobreza, la inseguridad y la discriminación hacia los provincianos como resultado del racismo, de los prejuicios sociales y de la codicia. Canciones como *Sarita Colonia* o *Nostalgia provinciana* son buenos ejemplos de esto.²⁸

Citando a Steven Feld, Gilka Céspedes (1993) nos recuerda que, como proceso de comunicación, la música se sitúa social e históricamente, y que “lo social, lo cultural y lo político están incrustados en lo sonoro” (1993: 54). Por su parte, Seman, Vila y Benedetti (2004) reflexionan sobre cómo, una vez que los músicos establecen una intensa conexión emocional con aspectos específicos de la experiencia común de su

28 *Nostalgia provinciana*, <http://www.youtube.com/watch?v=sVwKs05flbo>; *Sarita Colonia*, <http://www.youtube.com/watch?v=l2H2ZTM99Gw>.

audiencia, el público mismo juega un papel activo en el proceso de interpretación de lo que sucede en el escenario, y así, las audiencias también son productoras de un género, a través de su interacción con los músicos. En circunstancias particulares, los grandes medios de comunicación pueden captar esta fuerte conexión e intentar reproducirla a gran escala, y eso es precisamente lo que sucedió con el “rock cholo” de Los Mojarras.

En 1991, Kike Larrea estaba a punto de irse del Perú por motivos personales y pensó en producir una grabación de la música de la banda. Se puso en contacto con el conocido productor y músico Micky González, quien quedó impresionado por el poder y la originalidad de Los Mojarras, tanto que invitó a varios músicos de *rock* a las sesiones de grabación de la banda. La cinta, que no tenía ningún fin comercial y que luego se convirtió en su primer disco, *Sarita Colonia*,²⁹ circuló informalmente en Lima, convirtiendo a Los Mojarras en una banda de culto. Ese fue el inicio de una cadena de hechos fortuitos que llevó a la banda de los escenarios de El Agustino al centro de la atención nacional, de una manera que jamás hubieran imaginado ni a la que aspiraban.

Un programa de televisión dominical en horario de máxima audiencia les dedicó un informe especial; también ocuparon páginas centrales en periódicos nacionales y suplementos culturales. El rápido aumento de la atención pública los llevó a ser invitados por el cineasta Augusto Tamayo para componer la banda sonora de su película *Anda, corre y vuela*, luego de lo cual vino una larga asociación con el productor de televisión Michel Gómez, todo lo cual hizo que Los Mojarras formaran parte del paisaje sonoro de Lima por lo menos durante cinco años.

A lo largo de varios meses, en 1994, millones de peruanos se sentaron frente a sus televisores a las 20:00 horas para ver *Los de arriba y los de abajo*, una exitosa telenovela social peruana que combinaba –por primera vez– los recursos narrativos utilizados por las telenovelas brasileñas desde la década de 1980 y el comentario social cotidiano incluido recientemente en las venezolanas (Vivas 2008). *Los de arriba y los de abajo* incluía un conjunto de historias románticas integradas en situaciones sociales ricamente descritas, con actores reclutados de todos los niveles sociales y fenotipos, en escenarios de la vida real, y utilizando registros de habla cuidadosamente recreados asociados con grupos sociales y culturales distintivos en Lima. La canción *Triciclo Perú*, de Los Mojarras, fue el tema de apertura y no sería descabellado decir que casi cualquier persona que tuvo acceso a los medios de comunicación en esos años podía identificarla desde los primeros acordes, porque también se convirtió en un *hit* en la radio.

Entre los muchos comentarios y debates en los que participan los oyentes de Los Mojarras en YouTube, son recurrentes las preguntas acerca de cómo fue posible que

29 *Sarita Colonia* es una santa no oficial adorada en el Perú por los pobres y marginados. El culto comenzó en la década de 1940, después de la muerte de Sarita en el Callao (Ortiz Rescaniere 1990).

obtuvieran tanta atención de los medios y se convirtieran en una atracción nacional a pesar de provenir de El Agustino y tocar una variedad no convencional de *rock*. Algunos comentaristas señalan que si Cachuca hubiera tocado cumbia andina –también conocida como chicha– sin fusionarla con el *rock*, Los Mojarras nunca habrían tenido éxito fuera de El Agustino, debido al estigma social que tenía la chicha.³⁰ Otros complementan esta percepción diciendo que fue el atractivo universal de la música *rock* lo que hizo aceptables a Los Mojarras para la clase media.

Pero esta idea no se corresponde con la presencia de bandas de *rock* peruano en la radio. Después de varios años de que los medios prestaran una atención mínima a las bandas de *rock* durante la década de 1970, la notable oleada nacional de estas bandas a fines de la década de 1980 y principios de la de 1990 no fue acogida ni por la radio ni por la televisión. Apenas un puñado de bandas de la clase media blanca de Lima encontraron espacio en esos medios, mientras que las bandas del movimiento *rock* subterráneo fueron incluidas solo como exotismo en las noticias, o para sugerir vínculos entre ellas y Sendero Luminoso o el MRTA.

El extraordinario éxito de Los Mojarras en los medios se puede entender mejor si se lo ubica en el contexto económico y político más amplio. Ocurrió mientras las reformas neoliberales eran llevadas a cabo por el controvertido primer régimen de Alberto Fujimori, y mientras Sendero Luminoso enfrentaba una fuerte resistencia civil organizada tanto en áreas urbanas como rurales. Se estaba produciendo una lucha por la representación de “los pobres” o “las clases populares” entre muy diversos contendientes. La vitalidad y fortaleza de la economía informal, y el desarrollo de estrategias de supervivencia internas en medio de la crisis de la deuda que afectó profundamente a la mayoría de los países latinoamericanos en la década de 1980, dieron lugar a interpretaciones y discursos contrapuestos sobre el dinamismo económico visible y los recursos políticos de los pobres urbanos.

Por un lado, fueron elogiados por su capacidad para trascender las barreras sociales y económicas. Una coalición de izquierda postsocialista –compuesta por activistas sociales, la Iglesia católica radical, académicos en ciencias sociales y artistas– se mostró entusiasmada por resaltar la capacidad de los pobres urbanos para actuar con autonomía del Estado, apoyados por sólidas redes y organizaciones autónomas, unidos por valores morales asentados en ricas culturas tradicionales de solidaridad, mientras que al mismo tiempo se los consideraba como una fuerza impulsora en la modernización y democratización del país.

30 Este comentario es ahora un anacronismo, pero en la década de 1980, la chicha o cumbia andina era considerada un género musical marginal, profundamente detestado por las clases medias urbanas. Ahora la tocan grupos de clase media y se baila en los principales clubes nocturnos.

Por otro lado, la desaparición de los partidos políticos tradicionales había permitido que un recién llegado como Fujimori ganara las elecciones, y abrió espacio para nuevas voces entre las élites que se estaban alineando con “la revolución silenciosa” del neoliberalismo (Green 2003). En su libro *El otro sendero* (1986), el economista Hernando de Soto abogó por reformas legales para “formalizar” la economía informal en el Perú mediante la simplificación de los trámites legales para otorgar títulos de propiedad en áreas urbanas y rurales, y garantizar el crecimiento de la economía, o bien abriendo el mercado de crédito o eliminando los trámites burocráticos que impedían a los empresarios informales beneficiarse de la economía de mercado. De Soto, un importante asesor durante el primer periodo de Fujimori (1990-1995), se convirtió en un colaborador activo de las narrativas recicladas sobre los provincianos y los habitantes de los barrios marginales que los muestran como los héroes capitalistas visibles de la crisis económica y los principales beneficiarios potenciales de las reformas neoliberales. Estas ideas también incluían una crítica –a veces abierta, a veces sutil– hacia las clases medias prejuiciosas y racistas, con el argumento de que en una economía de mercado el dinero de cualquiera debería tener el mismo valor, y que la exclusión social generalizada puede generar violencia política y, por lo tanto, inestabilidad económica.

Las letras de Cachuca acogen ambas representaciones de los pobres urbanos. Elogian los barrios formados por inmigrantes rurales. Describen cómo la fuerza de sus organizaciones conquistó la ciudad, cómo la esperanza en un futuro mejor y el amor por sus culturas les permitieron soportar el racismo y la división de clases sociales. Las canciones *Nostalgia provinciana* y *Sarita Colonia* son claros ejemplos de eso, mientras que *Triciclo Perú* encaja bien con la visión de Hernando de Soto de un país en el que cada individuo se desarrolla para alcanzar la cumbre de la riqueza y la prosperidad. Por un lado, en *Nostalgia provinciana*, Cachuca hace referencia a la raza de hierro andina, forjada por la marginalidad y la discriminación, mientras que en *Sarita Colonia* ensalza la fuerza de los provincianos habitantes de los asentamientos humanos, que horadan con sus mazos las rocas en los cerros limeños para dar cabida a sus casas, organizados y unidos para lograr el bien común a pesar de la diversidad cultural y religiosa. Por otro lado, el coro de *Triciclo Perú* tiene como tema principal el ascenso social: el trabajo duro y la perseverancia se presentan como el camino garantizado para que los pobres se enriquezcan.

Tal vez la atención privilegiada y la popularidad de los Mojarras se deba precisamente a haber acogido ambas representaciones. La banda conectó muy bien con el liberalismo populista que Fernando Vivas (2001: 287-299) atribuye a la narrativa de *Los de arriba y los de abajo* y a Hernando de Soto. Según Vivas, el liberalismo populista proyectó como plausible la imagen del ascenso social independientemente de las rutas o los costos involucrados para lograrlo, y permitió –al menos hasta 1996/-1997– una amplia apertura tanto a las representaciones como a las autorrepresentaciones de la cultura

popular urbana en los medios de comunicación. La evaluación de Vivas se confirma con la disminución del interés mediático por Los Mojarras hacia la segunda mitad de la década de 1990, cuando los medios solo dedicaron una atención ocasional a la conducta desordenada del líder de la banda, canibalizando las imágenes cliché de la borrachera y la drogadicción con un matiz de racismo y desprecio difíciles de ocultar.³¹

Para 1997, Cachuca se había alejado de la formación original de la banda por diferentes razones. Mantuvo el nombre de la banda, tocando con diferentes miembros y con un perfil mucho más bajo durante varios años hasta el 2005, cuando realizó su regreso saliendo de un ataúd para cantar *Catalepsia*, una canción sobre un hombre que había sido enterrado vivo. Desde entonces, y con nuevos cambios en la formación, Los Mojarras recorren el Perú interpretando el repertorio y arreglos de la primera formación, algunas canciones nuevas y versiones de cumbias con arreglos rockeros.

Cachuca ha descrito a Los Mojarras como una banda que toca “el *rock* de los pobres” para que ellos –“los pobres”– se reconozcan e identifiquen con la forma y el contenido de su música, escuchando letras que hablan sobre sus vidas y lugares familiares, con ritmos “evocadores de sus raíces”.³² Se ha descrito a sí mismo como un cronista de la vida en los márgenes limeños, y su inquebrantable marginalidad parece haberle ganado el cariño y el respeto tanto del público como de otras bandas. Cachuca escribió *Humareda* y se lo dedicó a Víctor Humareda, el célebre pintor de Puno –de donde son los padres de Cachuca– que vivía en el centro de Lima y frecuentaba los prostíbulos de La Parada, al pie de El Agustino, donde Cachuca lo conoció cuando era vendedor ambulante. La letra no refleja hechos precisos sobre la vida de Humareda, pero reitera imágenes sobre la arraigada marginalidad y soledad del artista que parecen hacer que la canción sea, más bien, autorreferencial.

Diferentes cineastas peruanos, como Juan Manuel Calderón, trabajaron con Los Mojarras en sus videos; algunos de ellos consiguieron reconocimiento nacional e internacional. En YouTube están disponibles más de 100 videos de Los Mojarras, muchos de ellos con entradas de comentarios muy recientes de espectadores no solo del Perú. Los comentarios son muy reveladores tanto de la acogida que tuvo y tiene la banda como de las razones de su atractivo y actualidad entre los jóvenes y amantes del “*rock* cholo”. Las canciones de los tres primeros discos –*Sarita Colonia* (1992), *Ruidos de la ciudad* (1994) y *Ópera salvaje* (1996)– siguen siendo las más recordadas y comentadas. Uno de ellos está catalogado entre los 10 mejores videos de bandas peruanas de *rock*

31 Algunas canciones de Los Mojarras políticamente menos ambiguas o abiertamente controvertidas simplemente nunca fueron transmitidas por la radio o la televisión. Es el caso de *Cayara*, que lleva el nombre de un pueblo donde se produjo una masacre de campesinos a manos de las Fuerzas Armadas en 1988.

32 Entrevista a Cachuca en Zona 103, emitida en Radio Nacional el 25 de julio del 2008.

por el diario de circulación nacional *El Comercio* (Lima, 6/6/2010).³³ Hoy, a pesar de la creciente popularidad del *hip hop*, *R&B* y el *reggaeton* entre los jóvenes –tanto de las afueras como de los barrios del centro de Lima–, las nuevas bandas *rock* de la capital o de las provincias tocan versiones de Los Mojarras en sus presentaciones, y cientos de espectadores de YouTube elogian a Cachuca, describiéndolo como un héroe de la cultura marginal, o “leyenda viviente” como a algunos entusiastas les gusta llamarlo. A los blogueros que publican archivos MP3 descargables de los primeros álbumes de Los Mojarras se les agradece profundamente y se les pide que publiquen más; los comentarios sobre arreglos o letras –con raras excepciones– parecen perdonar lo que algunos ven como una disminución progresiva en la calidad de las letras y la música de Cachuca y Los Mojarras, particularmente en la última década.

Remitiéndose a Middleton y Frith, Pablo Vila (1996) nos recuerda la relevancia de las discusiones sobre la música como la práctica a través de la cual crece y se modifica el significado social y cultural de esta. YouTube brinda una ventana única para capturar, de manera económica y eficaz, las opiniones y sentimientos expresados por la audiencia, permitiéndonos un rápido acceso a las tensiones y emociones contradictorias que Los Mojarras producen.

Entre el 2010 y 2012 seguí a Los Mojarras en YouTube y, en ese lapso, vi triplicarse el número de sus seguidores. Quienes comentan los videos a veces mencionan su edad, y algunos se identifican como oyentes menores de 20 años en el momento de la publicación. Los detractores publican –en su mayoría– comentarios racistas, mientras que otros cuestionan la idea de que Los Mojarras sean una banda de *rock*. Los comentarios positivos principalmente elogian a la banda por la creación de un nuevo género y por traer a la luz pública “la realidad” de vivir en los márgenes. Muchos comentarios reflejan una profunda satisfacción emocional e identificación con Cachuca como “hombre del pueblo”,³⁴ destacando que muestra los buenos valores de las personas que no son bien vistas por la sociedad por racismo o prejuicio social. Los críticos musicales también han reconocido la popularidad de la banda, la cual atribuyen a su originalidad y color local.³⁵

Los Mojarras son, en suma, elogiados por ser transgresores y por haber traspasado una frontera para hacer visible –y apreciado por millones– aquello que era marginal o invisible: la vida de los pobres urbanos en sus barrios “desordenados”, “peligrosos” y “feos”, o en las zonas que “invadieron” en el centro de Lima, transformándolas en áreas

33 El video muestra a reconocidos actores de telenovelas y teatro a cuya obra Los Mojarras contribuyeron con su música, <http://www.youtube.com/watch?v=S5yyYTZ-gfM>

34 Algunos comparten el hecho de que tomaron unas copas con él en su bar favorito, y comentan lo accesible que era y lo bien que los hizo sentir. Otros se regocijan en compartir anécdotas de haberlo visto borracho y desordenado, como un “verdadero transgresor”.

35 Véase, por ejemplo, “El *rock* mestizo de Los Mojarras”, de Pedro Cornejo, *El Comercio*, 19 de junio de 1992.

prohibidas para las clases medias. Los Mojarras describen vívidamente estas zonas en su vitalidad, laboriosidad, diversidad, alegría de vivir y solidaridad, sin ocultar la violencia y las diferentes heridas que la pobreza y la injusticia infligen en sus calles. Han dado a sus seguidores la sensación de haber cruzado una frontera sin necesariamente volverse como los del otro lado.

La Sarita: soldados de la energía vital

En 1997, tres integrantes de la primera formación de Los Mojarras dejaron a Cachuca para crear una nueva banda, a la que eligieron llamar La Sarita, la forma coloquial con la que se habla de Sarita Colonia, la patrona de los pobres. Martín Choy-Yin (guitarra solista), Kelvi Pachas (teclados) y Danny Taico (batería) invitaron a Julio Pérez (vocalista y compositor) a formar parte de este proyecto, quien presentó a Renato Briones (bajo) y Dante Oliveros (percusión) a la nueva banda.

A partir de entonces, ha habido cambios en la alineación. Se fueron Pachas y Taico,³⁶ y fueron reemplazados por Paúl Paredes en el teclado y Carlos Claro en la batería. Además, en el 2004 se unió a la banda todo un conjunto de danza de tijeras de Ayacucho: Marino MarcaCusco (violín andino), Henry Condori (arpa andina), Carlos Saire y Julio Salaverry (*dansags*). El miembro más reciente es el flautista Demer Ramírez, de una comunidad shipibo en Pucallpa, en la Amazonía.

Julio Pérez –exalumno de Ingeniería Agrícola, músico de formación y de clase media urbana limeña– es la voz de La Sarita, y quien explica el proyecto intelectual y político de la banda. Luego de cuatro álbumes y de más de una década de trabajo creativo y extensas giras por el país, la banda transmite muy bien un mensaje claro: el Perú es un país diferente de lo que solía ser, “un lugar donde todos están invitados, donde nadie debería estar excluido”.³⁷

La Sarita tiene un ambicioso proyecto musical. Se autodenominan “una banda de *rock* del nuevo Perú” y han experimentado con ritmos típicamente asociados con las tres regiones principales: la costa (incluidos los ritmos tradicionales del vals criollo y de los afroperuanos), la sierra y la Amazonía (incluidas las variedades de cumbia andina típica de ambas regiones). Bandas pioneras del *rock* fusión como El Polen (de clara influencia *hippie* en la década de 1970) o Del Pueblo del Barrio (de 1980) utilizaron principalmente instrumentos acústicos típicos de la música popular peruana de los Andes (charango, quena, zampoñas), y una gama limitada de ritmos folclóricos, que se

36 Danny Taico es ahora el percusionista de un grupo muy parecido a La Sarita y Mojarras, llamado Nación Combi.

37 La información sobre los miembros de la banda y su cronología básica proviene de su sitio web.

fusionaban con el *rock* con un bajo eléctrico, percusión afroperuana y, en ocasiones, una batería. El proyecto de La Sarita es diferente. La suya es una banda de *rock* ecléctica, que mantiene los géneros regionales claramente reconocibles.



La Sarita (archivo personal, cortesía de Martín Choy).

Comparada con Uchpa y Los Mojarras, La Sarita tiene un perfil profesional más claro, pero también una postura política más definida. Desde sus inicios, grabaron con IEMPSA, el sello discográfico peruano más fuerte. Han tenido exposición internacional tocando en cuatro países latinoamericanos y también en Europa. Siguen muy activos y, a pesar de su visibilidad, se mantienen autogestionados y en la misma postura política.

El primer disco de La Sarita, *Más poder* (1999), salió en medio de un fuerte movimiento de oposición contra el expresidente Alberto Fujimori, que incluyó protestas a nivel nacional y huelgas sindicales bien organizadas. Era el segundo mandato de Fujimori, quien gobernaba el país con un control dictatorial sobre todos los poderes del Estado y rodeado de varios escándalos de corrupción importantes. El expresidente Fujimori también se postulaba ilegalmente para la reelección. La mayoría de las canciones del álbum reflejaban la atmósfera de ira y rechazo hacia el régimen, y compartían la estética y el espíritu irreverente de un movimiento de protesta liderado por el Colectivo Sociedad Civil, formado por reconocidos artistas radicados en Lima, el cual desempeñó un papel crucial en el cuestionamiento de la legitimidad del régimen. Varias formas simbólicas

de protesta diseñadas por este grupo sirvieron para canalizar las críticas y el descontento hacia el grupo político que estaba en el poder (Vich 2004, Buntix 2004).

El movimiento incluyó la campaña Lava la Bandera, en la cual grupos de personas se reunían –portando recipientes de plástico, y agua y jabón (coincidentalmente de las marcas comerciales Bolívar o San Martín)– para lavar banderas nacionales, que luego exhibían limpias, al viento, frente a importantes edificios públicos. También organizaron intervenciones –conocidas como “escraches” en Argentina³⁸– en las casas de funcionarios corruptos, tirando bolsas de basura –llenas de hojas viejas de periódico arrugadas, para hacerlas voluminosas y livianas– con sus caras impresas por fuera. Otra iniciativa fue la creación de un Muro de la Vergüenza, un gran tablero colocado en una plaza principal donde los transeúntes podían escribir su opinión debajo de las fotos de personajes públicos corruptos. Estas y otras formas de protesta fueron asumidas con entusiasmo por artistas y estudiantes universitarios. Poco después, sin embargo, empezaron a atraer al público en general y se replicaron en otras ciudades, donde la gente estaba ansiosa por expresar su rechazo al régimen, así como su enojo y vergüenza por lo que estaba pasando en el país.

La Sarita conectó muy bien con la estética, el lenguaje y el espíritu de este movimiento. Las letras de Pérez en *Más poder* apenas esbozan imágenes simples, pero efectivas, para conectar emocionalmente con temas sociales, morales y políticos. La banda trabajó bastante los efectos visuales y dramáticos de sus canciones, retomando elementos propios del movimiento de teatro independiente del Perú, en particular los creados por Yuyachkani –importante colectivo teatral integrante de la generación de los setenta del teatro popular latinoamericano–, cuyos miembros siguen activos y continúan influyendo en la escena cultural alternativa del Perú actual. Las producciones de Yuyachkani se desarrollaron bajo la influencia de la estética del teatro político de Bertolt Brecht; también mantuvieron oídos y ojos muy atentos a la estética escénica de la cultura andina: las danzas dramáticas, la música, las máscaras y el vestuario de sus fiestas, que Yuyachkani combinó bien con la aproximación antropológica al teatro de Augusto Boal y Eugenio Barba (Bell, 1999). El activismo político de los integrantes de Yuyachkani en apoyo de las luchas populares, desarrollado en sus actuaciones durante las décadas de 1970 y 1980, les ayudó a comprender –y usar en su trabajo– el significado de las máscaras y el color en la dramaturgia involucrada en las celebraciones populares y las danzas tradicionales; de ahí que desarrollaran un estilo característico que ha dejado una huella imborrable en muchos actores y agrupaciones peruanas, entre ellos La Sarita.

38 “El escrache es una forma de acción colectiva que surge en Argentina a fines del siglo 20. La palabra proviene del lunfardo, argot de la ciudad de Buenos Aires, y significa descubrirse en público” (Benegas 2004).

La mayoría de las canciones de La Sarita cuentan una historia, y los miembros de la banda a veces usan máscaras, prendas coloridas y otros accesorios visuales para apoyar la letra. Al interpretar la canción *Más poder*, Julio Pérez se pone una máscara y usa su voz de manera teatral para hacerse pasar por un hombre enloquecido por el poder. La canción es una crítica atemporal a la codicia y el poder, pero junto con las referencias contextuales de otras canciones del álbum, fue muy oportuna y sintonizó con el momento político de ira y crítica hacia el régimen de Fujimori.

El segundo disco es menos visceral; muestra un proyecto musical más elaborado, con la participación de muchos músicos invitados.³⁹ Martin Choy, guitarrista principal y el líder intelectual menos visible de la banda, afirma que *Danza la raza* (2003) refleja el deseo de la banda de contar historias de la gente común de las calles de Lima (Choy, 2007) y ofrecerle a su audiencia una mirada de lo que sucede en las vidas de estas personas, más allá de los estereotipos comunes acerca de ellas.⁴⁰ La Sarita comparte la narrativa épica de la ocupación de Lima por parte de inmigrantes de áreas rurales y culturas indígenas, revelando abiertamente su fascinación por ellos.⁴¹ Después de *Danza la raza*, la banda realizó una extensa gira por el Perú y atendió invitaciones en el extranjero, mientras creaba el repertorio para el tercer álbum, *Mamacha Simona* (2009), en el que abrazan la espiritualidad indígena como parte integral de su identidad.⁴² Mamacha Simona es una montaña y deidad femenina en el Cusco. La Sarita la ha adoptado como su protectora

39 Teresa Ralli, legendaria actriz de Yuyachkani, canta el coro en *Entre Dios y el diablo*, http://www.youtube.com/watch?v=3p-MKEmXlJI&feature=youtu_gdata.

40 *Guachiman (vigilante)* <http://www.youtube.com/watch?v=FHFRv18aEYs>.

41 Fragmentos de *Canto enfermo*: A pesar / de la adversidad su gran ingenio les hizo prosperar / fortaleza y sabiduría / Pachamama no murió / fe que guarda hasta hoy día / Despojados, expulsados / dejaron la tierra de sus antepasados / migración, violencia oficial / abuso y desprecio que aún no ha cesado / Partieron, llegaron y conquistaron la tierra que Dios / nunca les prometió, / sedujeron la arena y / forjaron así una nueva nación.

42 Letra de *Mamacha Simona*:

Subo a tus cumbres y siento que la vida está más cerca
 hay una verdad escondida en mi cabeza
 siento el camino que el destino me ha trazado
 es como el camino que mi ancestro ha levantado
 claro y fuerte, hecho de piedra caliente
 caliente como el alma de mi gente
 pueblo andino, antiguo y milenario
 que nunca ha olvidado que la tierra lo ha creado.
 Porque esta piedra está viva
 late un corazón bajo este lomo plateado
 siento el intenso llamado interno, tu voz de viento escuchó,
 por eso, Mamacha Simona, patrona protectora, danos tu bendición
 danos la fuerza, el temple y el coraje
 para poder seguir con nuestra función.
 /Por eso debemos luchar, pelear / ser soldados de la energía vital tal / como lo enseña
 el hombre andino / del cual todo esto hemos aprendido.

espiritual. La danza de tijeras y otras expresiones de la música chanka constituyen una parte importante del repertorio de La Sarita. Julio Pérez ha tomado lecciones de quechua para incluirlo en algunas de las canciones, y también ha aprendido movimientos de la danza de tijeras. Sobre su último lanzamiento, *Identidad*, Pérez dijo que tiene “más de lo mismo, pero mejor”.⁴³

El compromiso de los integrantes de La Sarita de ganarse la vida como músicos, manteniendo su independencia del mercado general y su interés por conocer más sobre el país, los ha llevado a recorrer el Perú a lo largo y ancho, tocando para estudiantes, juntas de vecinos y festivales de *rock*, así como en *pubs* de clase media, teatros locales y estadios. Por lo tanto, incluso si no aparecen en los principales medios de comunicación, son una banda bien conocida.

En sus términos, La Sarita es “un grupo de migrantes de primera y segunda generación, cantando sus propias historias. Usamos la música como un hermoso pretexto para mantener vivas nuestras tradiciones, recuperar nuestra memoria y redefinir nuestra identidad”. Dicen también, “somos la imagen de un nuevo rostro emergente, de una nueva voz que canta. Somos el *rock* del nuevo Perú”.⁴⁴ A pesar de mis profundas reservas hacia cualquier tipo de ventriloquía, reconozco que la postura de La Sarita es estimulante porque articula ricamente una amplia gama de discursos, esbozando la transformación de la sociedad peruana en sintonía con los movimientos globales antirracistas, ambientalistas, pacifistas y anticapitalistas, pero en una nutrida relación con sus seguidores en el Perú y América Latina.

Escenificando el Nuevo Perú

La frase de José María Arguedas que celebra su identidad bicultural y bilingüe que he usado como epígrafe de este capítulo proviene de un discurso casi icónico pronunciado en 1968, en el que trató de explicar su proyecto literario en términos personales, culturales y políticos.⁴⁵ Freddy Ortiz la usó como sus últimas palabras en una entrevista con *Apasanca Rock*, una revista de *rock* en línea de Apurímac. Sin corresponder necesariamente con el contenido de la novela *Todas las sangres*, de Arguedas, esta frase también se ha convertido en una metáfora omnipresente para evocar la representación ideal del Perú como una sociedad pluricultural armónica. En una entrevista para un programa de televisión, luego de una comparación que hizo el entrevistador entre las

43 Enlace al carrete del último CD *Identidad*: <http://www.youtube.com/watch?v=0ozRFrrj7Ss>.

44 www.lasaritaperu.com.

45 Este es uno de los muchos sitios en línea donde se puede encontrar: <http://www.educared.edu.pe/estudiantes/literatura/arguedas3.htm>.

opiniones atribuidas a La Sarita y Arguedas, Julio Pérez expresó su deseo de lograr “lo mismo que Arguedas, pero en la música”.⁴⁶ No he encontrado comentarios explícitos sobre Arguedas en entrevistas a Cachuca, pero su visión de la presencia de provincianos en Lima como un acto heroico, y la celebración de la preservación de su cultura una vez en las ciudades, comparte el tono que Arguedas usó para referirse al mismo tema en sus poemas y novelas. En su poema “A nuestro padre creador Túpac Amaru”, Arguedas dice:

Al inmenso pueblo de los señores hemos llegado y lo estamos removiendo.
Con nuestro corazón lo alcanzamos, lo penetramos; con nuestro regocijo
no extinguido, con la relampagueante alegría del hombre sufriente... con
nuestros himnos antiguos y nuevos, los estamos envolviendo (Arguedas
1962).

El debate académico sobre la complejidad del trabajo de Arguedas es intenso y continuo (Rama 1975, Rowe 1979, Lienhard 1981, Rochabrún, 2000, Moore 2003, Pinilla 1994, Portugal 2007, De la Cadena 2007), pero lo relevante aquí es reconocer la función social de Arguedas como autor (Foucault 1977) cuando su nombre se utiliza para legitimar sentimientos y aspiraciones que desafían las ideas hegemónicas que fomentan la homogeneización cultural, las cuales han sido, a su vez, instrumentales en la justificación del racismo y la discriminación social. Arguedas se ha convertido en un héroe cultural icónico, quien a través de su propio suicidio encarnó el drama de ser un individuo peruano que no se ajustaba a las fronteras sociales y culturales hegemónicas, reforzadas para reproducir una sociedad fragmentada basada en la opresión y exclusión de la población indígena.

Independientemente del conocimiento que los integrantes de estas bandas tengan de la obra literaria o antropológica de Arguedas, la repetición y circulación de algunas de sus ideas –o lo que se diga sobre sus ideas y su drama personal– ciertamente ha conectado, de una manera notable e inspiradora, con sus particulares experiencias y proyectos.

Ángel Rama (1975) comentó que Arguedas estaba principalmente preocupado por establecer el lugar de las culturas indígenas en la sociedad peruana contemporánea como valiosos contribuyentes a una cultura nacional que podría ser vigorosa, libre y moderna. En la producción de *Los Mojarras* y *La Sarita* hay una tensión constante entre la denuncia sutil o abierta de las distintas formas de opresión, acompañada por la celebración de la vitalidad de “los oprimidos” o “la relampagueante alegría del hombre sufriente”, como lo expresó Arguedas, yendo más allá de la simpatía o las imágenes victimizantes y homogeneizadoras de los indios miserables y “puros”. En cambio, ambas bandas –y también Uchpa– celebran –tanto en las letras de sus canciones como en sus presentaciones en vivo–, desde una identidad claramente

46 http://www.youtube.com/watch?v=1geY1iYufGY&feature=player_embedded.

no indígena, el valor, la riqueza, y la poética lúdica y transgresora de las culturas indígenas urbanas y rurales.

Los críticos han identificado en Arguedas el afán de “dejar las cosas en claro”, proporcionando descripciones o representaciones de los peruanos indígenas y mestizos que permitirían una visión matizada del país. Por un lado, se opuso a las ideas sobre un desarrollo asimilacionista de las culturas indígenas, proponiendo –en cambio– una vía de liberación que solo sería posible con el debido respeto por sus identidades y formas de gestionar sus manifestaciones culturales, siguiendo sus propios caminos de modernización, que incluían las adaptaciones e incorporaciones libres y creativas de otras culturas en una relación productiva con la propia. Por otro lado, le preocupaba el peligro de las rígidas interpretaciones dualistas de la izquierda ortodoxa, que implícitamente identificaba la reproducción de la opresión con la reproducción de las culturas indígenas. Arguedas pensó que podía lograr una comprensión y descripción más precisa de los mundos y dilemas indígenas y mestizos a partir de su propia biografía, y buscó promover ese conocimiento y comprensión a partir de las diferentes áreas en las que trabajó.⁴⁷

Sostengo que las ideas acerca del trabajo de Arguedas –no siempre informadas por lecturas detalladas– han contribuido a cambios importantes en la conversación acerca de las relaciones raciales y las políticas de identificación étnica en el Perú. Estos cambios, a su vez, han encontrado una expresión en nuevas autorrepresentaciones de las identidades raciales, sociales y de género, que desafían aquellas que fueron fundamentales para la reproducción de la fragmentación y dominación racial y social en la sociedad peruana durante la mayor parte del siglo XX.

Los debates iniciados por Arguedas, junto con el desarrollo de un movimiento indígena transnacional y el surgimiento de discursos que fomentan una relación dialógica entre diferentes culturas, han abierto el camino a discursos y prácticas que permiten a grupos como Uchpa, Los Mojarras o La Sarita abordar estos problemas con mucha más libertad y espacio para la creatividad. Las tres bandas mantienen una postura pedagógica antihegemónica acerca de cómo relacionarse con las culturas indígenas sin pertenecer a una de ellas. Esto implica mostrar los elementos indígenas de sus identidades mestizas con orgullo y alegría, sin ocultarlos, representando procesos de mestizaje que van en “la dirección opuesta” de la que se supone que deben suceder. Siguiendo las ideas hegemónicas sobre el mestizaje en Perú, se supone que el cambio ocurre cuando los individuos o las culturas indígenas se “blanquean” u occidentalizan voluntariamente, pero no al revés. Los músicos aquí estudiados subvierten este mandato. Freddy compone un atuendo híbrido que incluye elementos de danzas y rituales indígenas; todos los

47 Esto le valió la crítica pública de sus contemporáneos, la cual ha sido ampliamente discutida (Rocha-brún 2000, Pinilla 1994, Portugal 2007).

integrantes de La Sarita entregan su alma a Mamacha Simona; Julio Pérez aprende algo de quechua y unos pasos del baile de las tijeras. Al mismo tiempo, los ejecutantes de *wagra phuku*, así como los violinistas y el *dansaq*, pasan a formar parte de las bandas – compartiendo escenario e integrando su música a las piezas de *rock*– sin cambiar lo que hacen, manteniendo su individualidad y sus atuendos tradicionales.

La inclusión del baile de las tijeras y la música en escena en las actuaciones de Uchpa y La Sarita representan un símbolo muy poderoso que ha ganado centralidad en sus conciertos. Martin Lienhard (1981) ha estudiado el significado de la presencia de los *dansaq* en la narrativa de Arguedas, afirmando que aparecen como “mensajeros de un texto diferente”, un dispositivo teatral para representar la continuidad de la religión indígena en el Perú contemporáneo (1981: 130-134). Más allá de esta conexión espiritual, creo que la elección de incluir *dansaq*s y el conjunto de danza de tijeras en ambas bandas es un vehículo para representar una masculinidad indígena desafiante, sabia, mágica, física y espiritualmente fuerte, pero también “con una actitud y ciertos valores”, que es una de las principales definiciones unificadoras del *rock and roll*.

Al igual que en otros lugares, en el Perú las bandas de *rock* son muy diversas y eclécticas en los estilos que eligen tocar. El género se define, así, más por una actitud que por las características formales de la música que interpreta. Las tres bandas ofrecen respuestas elaboradas cuando se plantea la cuestión de la autenticidad. Esta se vincula a la lealtad a su propia experiencia, y no necesariamente a la reproducción de formas establecidas de la música tradicional. Su autoridad para hacer lo que hacen se basa en sus propias biografías y en las historias que quieren contar. Su música es ecléctica; sus canciones incluyen muestras de canciones antiguas y una amplia diversidad de géneros para servir al propósito de lo que quieren comunicar.

Uchpa, Los Mojarras y La Sarita forman parte de un movimiento de base de *rock and roll* que surgió en el Perú en la década de 1990 involucrando a cientos de bandas de *rock* locales tanto en Lima como en diferentes ciudades del país. De hecho, Pedro Cornejo (2002) ha identificado que, entre 1991 y 1994, había más de 300 bandas que actuaban en Lima y otras ciudades de provincia. La mayoría de estas bandas no aspiraban a “triunfar” en la industria discográfica, sino más bien a actuar ante una audiencia. Algunas de ellas grabaron ocasionalmente sus mejores canciones para su propio placer y el de sus seguidores más cercanos, enorgulleciéndose de su marginalidad y estilo *punk* DIY, como sucedía en otras partes de América Latina y el mundo (Cornejo 2002, Semán et al. 2004, Torres 2009). Este movimiento fue más allá de las clases bajas o medias altas urbanas y occidentalizadas con las que normalmente se asocia el *rock and roll* en Perú. Estas tres bandas, por ejemplo, pertenecen a los contextos sociales y culturales que han sido tratados en los estudios musicales ya sea asociados a la cumbia andina (Llorens 1983, Turino 1990) o a las nuevas formas de música andina (Tucker 2009), pero no al *rock and roll*.

Las diferentes formas en que Uchpa, Los Mojarras y La Sarita revisitan la difícil relación con las culturas indígenas en el Perú, omnipresentemente marcada por la “colonialidad del poder” (Quijano 2000), son encarnaciones de las “aspiraciones liberadoras” reconocidas por Laclau y Mouffe (1987). Mediante los contenidos explícitos de sus letras, los despliegues visuales de sus actuaciones o los discursos sobre su práctica, estas bandas han tomado una postura pedagógica antihegemónica para contribuir a imaginar la posibilidad de vivir en un país no racista. Utilizan el escenario y su música como un espacio para expresar y elaborar –en sus propios términos– aspectos de las culturas juveniles disidentes globales y contemporáneas, así como los reclamos por la justicia social, el antirracismo, el ambientalismo y la celebración de la diversidad cultural, refiriéndolos a la sociedad peruana. En dicho diálogo, utilizan el legado de José María Arguedas para explorar una relación renovada de los peruanos no indígenas con las culturas indígenas. Sin reclamar una identidad indígena, confrontan abiertamente los sentimientos de vergüenza e incomodidad impuestos por el orden poscolonial racista a quienes querían preservar una identidad indígena o, como mestizos, estaban dispuestos a reconocer su herencia indígena.

Referencias bibliográficas

- Alabarces, Pablo. 2008. “Posludio: música popular, identidad, resistencia y tanto ruido. (para tan poca furia)”. *Revista Transcultural de Música* 12. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/92/posludio-musica-popular-identidad-resistencia-y-tanto-ruido-para-tan-poca-furia>
- Alvarado, Paulo. 2004. “Guatemala’s Alux Nahual. A Non-Latin American Latin American Rock Group?”. En *Rockin’ Las Americas. The Global politics of Rock in Latin/o America*. Deborah Pacini Hernández, Héctor Fernández L’Hoeste y Eric Zolov (Eds.), pp. 220-240. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Ames, Patricia. 1999. *Mejorando la escuela rural. Tres décadas de experiencias educativas en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Arce, Manuel. 2006. *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú
- Arguedas, José María. 1949. *Canciones y cuentos del pueblo quechua*. Lima, Perú: Huascarán.
- . 1962. *Tupac Amaru kamaq taytanchisman: haylli-taki; A nuestro padre creador Tupac Amaru; himno-canción*. Ediciones Salqantay.
- . 1986. *Qué es el folklore*. Lima, Perú: Instituto Nacional de Cultura.
- Bakhtin, Mikhail. 1982. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Michael Holquist (editor y traductor). Austin: University of Texas Press.

- Bell, John. 1999. "Puppets, Masks, and Performing Objects at the End of the Century". *TDR*, 43(3) (T163): 15-27.
- Benegas, Diego. 2004. "The Escrache is an intervention on collective ethics." https://hemi.nyu.edu/cuaderno/politicalperformance2004/totalitarianism/WEBSITE/texts/the_escrache_is_an_intervention.htm
- Buntix, Gustavo. 2004. "Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú". <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-31/3-1-essays/lava-la-bandera-el-colectivo-sociedad-civil-y-el-derrocamiento-cultural-de-la-dictadura-en-el-peru.html>
- Cavero, Ranulfo. 1998. "Los danzantes de tijeras en la fiesta del Corpus Christi". En *Historia, religión y ritual de los pueblos ayacuchanos*. Luis Millones, Hiroyasu Tomoeda y Tatsuhiko Fujii (Eds.), pp. 119-129. Osaka: National Museum of Ethnology.
- Céspedes, Gilka Wara. 1993. "Huayño, Saya, and Chuntunqui: Bolivian Identity in the Music of 'Los Kjarkas'". *Latin American Music Review*, 14(1): 52-101.
- Choy, Martin. 2007. Entrevista. <http://perumusic.blogspot.co.uk/2007/07/entrevista-julio-la-sarita.html>
- Cornejo, Pedro. 2002. *Alta tensión. Los cortocircuitos del rock peruano*. Lima, Perú: Emedecé Ediciones.
- Cruz Leal, Petra. 1999. "Un novelista bajo el hechizo del teatro: revisión escénica de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28: 745-763.
- De la Cadena, Marisol. 2000. *Indigenous Mestizos. The Politics of Race and Culture in Cusco, Peru, 1919-1991*. Durham y Londres: Duke University Press.
- . 2007. "La producción de otros conocimientos y sus tensiones: ¿De una antropología andinista a la interculturalidad?". En *Saberes periféricos: ensayos sobre la antropología en América Latina*. Carlos Iván Degregori y Pablo Sandoval (Eds.), pp. 107-152. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Estudios Peruanos.
- De Soto, Hernando, Enrique Gherzi, y Mario Ghibellini. 1986. *El otro sendero. La revolución informal*. Lima: Editorial El Barranco.
- Firestone, Amy. 2007. "Runakuna hatarinqaku ('The people will rise up'): Revitalizing Quechua in urban Ayacucho, Peru". https://islandora-ailla.lib.utexas.edu/sites/default/files/documents/Firestone_CILLA_III.pdf
- Foucault, Michel. 1977. "What Is an Author?". En *Language, Counter-Memory, Practice*. pp. 124-127. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Frith, Simon. 2007. *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*. Hampshire: Ashgate Publishing, Ltd.
- García Canclini, Néstor. 1999. *La globalización imaginada*. México, Buenos Aires, Barcelona: Editorial Paidós.

- _____. 2001. *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflict*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Garofalo, Reebee (Ed.). 1992. *Rockin the Boat. Mass music and Mass movements*. Boston: South End Press.
- González Moreno, L. 2001. “Rock en Cuba: Juicio, hibridación y permanencia”. *Actas del II Congreso Latinoamericano de la Asociación para el Estudio de la Música Popular*. <https://drive.google.com/file/d/0B3CBLYX406q2U11MbVFIYTN6MUK/view?resourcekey=0-ZSjed0OHa254XAcx-1NRLw>
- Green, Duncan. 2003. *Silent Revolution. The Rise and Crisis of Market Economics in Latin America*. New York: Monthly Review Press. London: Latin America Bureau.
- Harvey, Penélope. 1989. *Género, autoridad y competencia lingüística: participación política de la mujer en pueblos andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Howard, Rosaleen. 2007. *Por los linderos de la lengua. Ideologías lingüísticas en los Andes*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Huber, Ludwig. 2002. *Consumo, cultura e identidad en el mundo globalizado. Estudios de casos en los Andes*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Laclau, Ernesto y Chantall Mouffe. 1987. “Post Marxism without apologies”. *New Left Review* 166: 79-106.
- Lienhard, Martin. 1981. *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Latinoamericana Editores y Tarea.
- Lloréns, José Antonio. 1983. *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Luykx, Aurolyn. 1996. “From Indios to profesionales stereotypes and student resistance in bolivian teacher training”. En *The Cultural Production of the Educated Person: Critical Ethnographies of Schooling and Local Practice*. Bradley A. Levinson, Douglas E. Foley y Dorothy C. Holland (Eds.), pp. 239-271. Albany: State University of New York Press.
- _____. 1999. *The citizen factory: schooling and cultural production in Bolivia*. Albany: State University of New York Press.
- Marapi, Ricardo. 2010. *El alma del quechua rock blues*. Lima: CEPES. Videoentrevista con Freddy Ortiz. <http://www.youtube.com/watch?v=iEXMvdmp52c>
- Matos Mar, José. 1984. *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Montoya, Rodrigo, Edwin Montoya y Luis Montoya. 1987. *La sangre de los cerros. Urqkunapa Yawarnin. Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*. Lima: CEPES, Mosca Azul Editores y Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- Moore, Melissa. 2003. *En la encrucijada: las Ciencias Sociales y la novela en el Perú. Lecturas paralelas de Todas las sangres*, de José Mara Arguedas. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Núñez Rebaza, Lucy. 1985. *La vigencia de la danza de las tijeras en Lima Metropolitana*. Lima: Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.
- Oliart, Patricia. 2011. *Políticas educativas y la cultura del sistema escolar en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Ortiz Rescaniere, Alejandro. 1990. "Expresiones religiosas marginales: el caso de Sarita Colonia". En *Pobreza urbana: interrelaciones económicas y marginalidad religiosa*. Marcel Valcárcel (Ed.), pp. 169-201. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pacini Hernández, Deborah, Héctor Fernández y Eric Zolov. 2004. *Rockin' Las Americas. The Global Politics of Rock in Latin/lo America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Pinilla, Carmen María. 1994. *Arguedas: conocimiento y vida*. Lima: Fondo Editorial y Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Poole, Deborah. 1997. *Vision, Race, and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press.
- Portugal, José Alberto. 2007. *Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Quijano, Aníbal. 2000. "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America." *Nepantla. Views from the South* 1(3): 533-580.
- Rama, Ángel. 1975. "Introducción". En *Formación de una cultura nacional indoamericana*. J. M. Arguedas, pp. ix-xxvii. México: Siglo XXI Editores.
- Reguillo, Rossana. 2000. *Emergencia de culturas juveniles*, Buenos Aires: Norma.
- Ritter, Jonathan. 2009. "Complementary Discourses of Truth and Memory: The Peruvian Truth Commission and the *Canción Social Ayacuchana*". *Diagonal. Journal of the Centre for Iberian and Latin American Music* 2. <https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2006/Ritter.pdf>
- Rochabrún, Guillermo. 2000. *La mesa redonda sobre Todas las sangres del 23 de junio de 1965*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto de Estudios Peruanos.
- Romero, Raúl R. 1989. "Field and commercial recordings of Peruvian Traditional music." *International Council for Traditional Music*. <http://www.jstor.org/stable/767798>
- Roncalla, Freddy. 2006. "Lugares sagrados en la obra de Manuelcha Prado y Daniel Kirwayo," *Ciberayllu* [Online], 10 de junio. https://andes.missouri.edu/andes/comentario/fr_lugares.html
- Rowe, William. 1979. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Semán, Pablo, Pablo Vila y C. Benedetti. 2004. "Neoliberalism and Rock in the Popular Sectors of Contemporary Argentina". En *Rockin' Las Americas. The Global Politics of Rock in Latin/lo*

- America*. Deborah Pacini Hernández, Héctor Fernández L’Hoeste y Eric Zolov (Eds.), pp. 261-289. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Spedding, Alison. 1997. Investigaciones sobre género en Bolivia: un comentario crítico. En *Más allá del silencio. Las fronteras de género en los Andes*. Denise Arnold (Ed.), pp. 53-74. La Paz: Biblioteca de Estudios Andinos.
- Starn, Orin. 1998. Villagers at arms: War and counterrevolution in the central-south Andes. En *Shining and Other Paths: War and Society in Peru, 1980-1995*, pp. 224-259.
- Starn, Orin y Marisol de la Cadena (Eds.). 2007. *Indigenous experience today*. Oxford, Nueva York: Berg.
- Torres Rotondo, Carlos. 2009. *Demoler: un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú, 1957-1975*. Lima: Revuelta Editores.
- . 2012. *Se acabo el show. 1985 El estallido del rock subterráneo*. Lima: Mutante.
- Tucker, Joshua. 2009. “Sounding Out a New Peru: Music, Media, and Citizenship in the Andean Public Sphere”. *Diagonal. Journal of the Centre for Iberian and Latin American Music* 2. <https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2006/Tucker.pdf>
- Turino, Thomas. 1990. “Somos el Perú: cumbia andina”. *Studies in Latin American Popular Culture* 9: 15-37.
- Vich, Víctor. 2004. “Desobediencia simbólica, performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista”. En *La cultura en las crisis latinoamericanas*. Alejandro Grimson (Ed.), pp. 63-79. Buenos Aires: CLACSO.
- Vila, Pablo. 1996. “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. *Revista Transcultural de Música/ Transcultural Music Review* 2.
- Villar Azurin, Kenny. 2009. Entrevista a Freddy Ortiz y Uchpa. *Apasancarock*. <http://apasancarock.blogspot.com/2009/05/entrevista-fredy-ortiz-uchpa.html>
- Vivas, Fernando. 2001. *En vivo y en directo. Una historia de la televisión peruana*. Lima: Fondo Editorial, Universidad de Lima.
- Werbner, Pnina. 2001. “The Limits of Cultural Hybridity: On Ritual Monsters, Poetic Licence and Contested Postcolonial Purifications”. *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 7(1): 133-152.
- Williams, Raymond. 1978. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Zevallos Aguilar, Ulises Juan. 2011. “Los usos de la tradición musical quechua en las canciones de Uchpa”. *Crónicas Urbanas* 16: 63-76.

Identidades transgresoras: resistencias musicales y activismo LGBTI en Lima

Fiorella Montero-Díaz

Posicionando mi voz

Yo crecí, como muchos otros en Lima, en el seno de una familia fervientemente católica. Fui educada en un colegio de mujeres particular, católico, a cargo de monjas con estrictas reglas de comportamiento para señoritas “decorosas y decentes”, con medidas inflexibles de altura de falda y de medias, con el “temor a Dios” infiltrando cada fibra de mi ser a tal punto que temí ser yo misma. Del colegio recuerdo dos cosas importantes: (i) mi participación en cada concierto, recital, obra creativa que involucrara la composición y ejecución de música, lo cual no pasó ignorado por profesores y compañeras, y cimentó mi identidad de artista; y (ii) yo, en *drag* en cuanta obra de teatro, juego u actuación hubiera. En un colegio de mujeres, siempre es necesario que algunas se vistan de esa generalizada representación de hombre (sujeto viril, de pantalón y heteronormado) para actuaciones, y yo siempre fui una voluntaria feliz. Es difícil creerlo, pero la exploración abierta de mi masculinidad pasó completamente desapercibida. En mi época escolar y universitaria, la música y las artes en general me ayudaron a expresar mi género de formas que, en otros ámbitos, no podía; facilitaron la exploración de mi sexualidad y me armaron de valor para luego salir del clóset como lesbiana.

Ya como etnomusicóloga, la música me demostró ser una tecnología para la discusión y transformación de conflictos. La música, una vez más, abría puertas que así nomás no se abren en el día a día. Fue así como, durante muchos años, estudié y publiqué sobre la relación entre la música y las clases sociales altas o élites limeñas en un contexto de posconflicto. No es fácil hablar de clase, racismo, blanquitud, discriminación, y mucho menos lo es hablar de los numerosos traumas psicológicos que nos ha dejado el conflicto armado interno. Pero tantas son las músicas que abordan estos temas, o que se motivan en estas grietas sociales, que la música se vuelve liberadora, un medio por el cual la diversidad humana explora nuevos futuros posibles (Montero-Díaz 2016, 2018a, 2018b, 2019).

Durante mis estudios sobre música fusión en la escena musical limeña, me di cuenta de que las bandas fusión estaban mayoritariamente conformadas solo por hombres, mientras que las solistas del género eran mujeres. Las mujeres contrataban músicos acompañantes, los hombres formaban comunidades de artistas. Coqueteaba con los estudios de género, pero tímidamente. El tema para mí siempre fue un área problemática: ¿cómo estudiar las relaciones entre música y género si mi propia peculiaridad genérica me llevó a ignorar este punto para sobrevivir en una sociedad sexista y discriminatoria como la peruana? Salí del Perú para estudiar el Perú y, desde fuera –investigando música, blanquitud y antirracismos–, observaba a distancia los avances en derechos LGBTI y los retrocesos motivados por campañas conservadoras antiderechos y por gobiernos evidentemente casados con el evangelismo fundamentalista. Mantuve una distancia cobarde, hasta que mi hermano salió del clóset como hombre *trans* y fue ahí que decidí volcar mi mirada a mi propia comunidad desde un lente de estudios de género y diversidad. Yo salí del Perú, pero mi hermano sigue ahí luchando por sus derechos y existencia día a día y hombro a hombro con una comunidad valiente, firme, solidaria y, en medio de todo, optimista, que trata de cambiar el *statu quo* de muchas maneras. Una de ellas, quizás la más subversiva, es la música.

Así como muchos otros colegas *queer* han abordado sus investigaciones en etnografía crítica y estudios *queer* (por ejemplo, Taylor 2012, Clifford-Napoleone 2020, Barz y Cheng 2020), debo posicionar mi voz y mi experiencia *queer* a manera de declarar mi perspectiva epistemológica. Como bien dice Ruth Behar hablando de su experiencia como mujer latina en el campo, “Si voy a ser contada como minoría, si voy a estar en el margen, entonces voy a reclamar ese espacio y voy a hablar desde él” (2003: 339).

Como necesitamos alzar nuestras propias voces e investigar nuestras propias realidades, presenté, en alianza con el Dr. Luis Gabriel Mesa Martínez –de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá–, una propuesta de investigación a la Academia de Ciencias Médicas del Reino Unido con el propósito de reunir a músicos, artistas y expertos en etnomusicología, antropología visual y de género, sociología de la religión, psicología clínica y social, abogacía, entre otros campos afines, en el Perú, Colombia, el Brasil, la Argentina y Chile, para desarrollar respuestas a la violencia contra la comunidad LGBTI. Queremos estudiar espacios musicales donde las voces disidentes se encuentran para hallar fuerza y así hacer frente a la sociedad violenta.

Obtuvimos el GCRF Networking Grant, de la Academia de Ciencias Médicas del Reino Unido, una beca que nos brinda la oportunidad de crear un espacio de diálogo y coproducción entre la academia y el sector artístico musical, para compartir experiencias y contribuir así con la generación y divulgación de conocimiento desde América Latina hacia el resto del mundo.¹

1 Global Challenges Research Fund Networking Grant, otorgada por la Academia de Ciencias Médicas

Una de mis principales motivaciones para realizar esta investigación es la escasa atención a estos temas desde la academia en el Perú y América Latina. Otra es que gran parte de la literatura musical anglosajona que influye en la literatura latinoamericana – por ejemplo, brillantes contribuciones como *Queering the Pitch* (Brett, Thomas y Wood 1994), *Queering the Popular Pitch* (Whiteley y Rycenga 2006) o *Queering the Field* (Barz y Cheng 2020)– está narrada mayoritariamente por investigadores blancos de clases medias altas. Individuos que, si bien pertenecen a la comunidad LGBTI, tienen una visión poco interseccional del tema. Respondiendo al llamado de Sugarman (2019: 91), este es un intento de reconciliar estudios previos sobre género y sexualidad del Atlántico Norte con un esfuerzo interseccional por “decolonizar” disciplinas etnográficas.

Así llego a escribir este capítulo que, a mi entender, es el primer intento en el Perú de estudiar, desde la etnomusicología, escenas musicales disidentes lideradas por cantantes y artistas que escapan de las eternas estructuras binarias sexogenéricas de hombre/mujer,² estructuras que aún predominan no solo en la sociedad peruana, sino también en las miradas académicas contemporáneas. Espero contribuir con un breve panorama de los estudios de género peruanos hasta la actualidad y considerando dónde nuestra realidad se inserta en el mapa académico más amplio. Para esto utilizaré literatura peruana y latinoamericana, pero también anglosajona occidental, ya que muchas nociones y movimientos sociales surgidos en el mundo anglo han enmarcado y sentado precedente, con sus limitaciones y descontextualizaciones, en varios estudios y perspectivas de género en América Latina. Luego, este capítulo se centrará en la relación entre la diversidad sexogenérica y la música popular peruana, específicamente en escenas emergentes LGBTI que muestran un fuerte activismo,³ visibilizando nuevas masculinidades y femineidades que transgreden el imaginario tradicional de género. En la tercera sección, a través de testimonios directos de artistas LGBTI y de una selección de sus seguidores, discutiré la subversión, innovación, visibilidad, resistencia y activismo en la escena LGBTI contemporánea, documentando así el significado de la música sobre todo en la comunidad transgénero limeña. Estas miradas, junto con el testimonio de la cantante Wendy Sulca, nos guiarán a develar dinámicas interseccionales y la convergencia de agendas proderechos LGBTI, feministas y antirracistas, que se unen para la organización autogestionaria de eventos musicales e intervenciones urbanas. Espero que esta

del Reino Unido para el proyecto ¡Que Suene la Rebelión Queer!: Resistencias Musicales LGBTI en América Latina <https://www.queermusicprotest.com/>

2 Mi profundo agradecimiento por el tiempo, la amistad y la sinceridad a todes les entrevistades durante la realización de este artículo. También agradezco el tiempo, apoyo y rigor de la Dra. Angélica Motta y el Dr. Luis Gabriel Mesa Martínez, quienes leyeron y comentaron esta contribución. Por supuesto, mi agradecimiento infinito a los editores del presente volumen y a la Academia de Ciencias Médicas del Reino Unido.

3 *Activismo* o “arte activista” (Nina Felshin 1995), se entiende como la mezcla de la expresión artística, el activismo político y la organización grupal. Una mezcla que visibiliza al arte como comunicador y al cuerpo como soporte (Ortega Centella 2015).

contribución sirva para documentar y tomar en serio las resistencias musicales LGBTI en el contexto de la vida política y de la consecución de derechos igualitarios en el Perú y, que también motive a más investigadores a notar y documentar el rol que cumplen las fuerzas disidentes en la organización social del país.

Música y género más allá del Perú, corrientes influyentes

No es mi intención aquí brindar un panorama completo de todas las corrientes teóricas que han influido en el entendimiento de las diversidades de género. Pero sí quisiera resaltar aquellas que han facilitado una deconstrucción de género y abogado por una sexualidad más abierta y menos binaria, y que, por ende, serán relevantes en este estudio.

No podemos empezar sin hacer mención del feminismo como movimiento. La literatura anglosajona resalta tres “olas” del feminismo usualmente expresadas en el lenguaje de derechos. En líneas generales, la primera ola se concentró en la adquisición de derechos legales de las mujeres (propiedad y voto). La segunda ola reaccionó a las expectativas puestas en las mujeres luego de la Segunda Guerra Mundial y se concentró en derribar estereotipos de género, lograr igualdad salarial y de oportunidades laborales entre hombres y mujeres, ampliar los derechos reproductivos y luchar contra la violencia de género. Recién durante la tercera ola la atención se vuelca a temas de fluidez de género y sexualidad, así como también a la interseccionalidad (ver más en Sugarman 2019: 72; Koskoff 2014: 8-10; van der Tuin y Buikema 2010: 10-3). Las estructuras binarias de género se cuestionan y se adquiere un mayor entendimiento de las identidades bisexuales y *trans*. Algunas estudiosas, como Munro (2013), arguyen que estamos ahora en una cuarta ola impulsada por internet y la cultura de denuncia (*call-out*), en la cual actos de misoginia, homofobia y sexismo son retados públicamente. Munro lo llama “la facilitación de la creación de una comunidad global de feministas que usan la Internet para discutir y visibilizar activismo” (2013: 23). El feminismo, entonces, migra de las esferas académico-políticas tradicionales y se nutre del discurso público inmediato de internet y los medios sociales. Desde esta mirada, canciones e intervenciones virales como *Un violador en tu camino* (Lastesis, Chile 2019),⁴ o *Mujer montaña*⁵ (2021, Perú) serían manifestaciones contemporáneas de la cuarta ola.

4 Colectivo Lastesis realizan performance en el día contra la violencia hacia las mujeres. Centro de Santiago, 25 de noviembre del 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4> (Consultado el 4 de enero del 2022).

5 Vivir sin Miedo es una campaña comunicacional que promueve la modificación de patrones socioculturales que generan desigualdad y violencia de género contra mujeres, jóvenes, adolescentes y niñas. <https://www.youtube.com/watch?v=hzAH06bnpYY> (Consultado el 4 enero del 2022).

Vemos en estas dos creaciones artísticas la participación multitudinaria de mujeres que, hombro a hombro con *trans* femeninas, cantan himnos feministas. Sin embargo, durante las últimas décadas, una vertiente del feminismo –denominada más radical, primero anglosajona y ahora latinoamericana– manifiesta abiertamente un antagonismo transfóbico. Aunque particularmente amplificado hoy en día, dados los avances en derechos de la comunidad *trans*, el feminismo *antitrans* tiene una larga historia de negación de las identidades de las mujeres *trans*, para lo cual utiliza el argumento de la preponderancia del sexo biológico (ver más en Hines 2017; Leibetseder 2012: 160). No todo es armonía en los colectivos feministas y, una vez más, es la comunidad *trans* la que recibe discriminación y exclusión.

Las olas del feminismo han sido y son muy criticadas por haber asumido la homogeneidad de las mujeres ignorando a las mujeres de color y las narrativas descolonizadas, y otras que difieran del punto de vista blanco de clase media (Sugarman 2019: 72, Koskoff 2014: 16-7). Se arguye que han impuesto una idea homogénea de feminismo a mujeres de todo el mundo (Scholz 2010: 133-57). Cuando estas visiones limitadas del feminismo llegan a América Latina, estas omisiones se replican, y se genera un feminismo poco interseccional, poco diverso y aún bastante binario. La idea de múltiples feminismos se vuelve más necesaria que nunca, en el contexto latinoamericano, para poder comprender las convergencias entre género, clase y raza, primordiales para el entendimiento de nuestra sociedad.

En este recuento, es importante resaltar el trabajo de la filósofa posestructuralista Judith Butler, sobre todo sus contribuciones en libros como *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) y *Undoing Gender* (2004), que marcaron un hito en los estudios *queer* contemporáneos. Su teoría de *gender performativity* (performatividad de género) propone que el género no es ni fijo ni natural, sino que es construido por una serie de gestos y acciones repetidas, que conforman actos performativos (Butler 1990: 136). Jodie Taylor añade que las estructuras binarias generonormativas no son más que ficción, que nosotros las tomamos como realidad y, por ende, estamos casi forzados a encarnarlas en nuestros cuerpos. Aquellos que no lo hacen son percibidos como individuos con una identidad de género no natural (Taylor 2012: 31). Básicamente, la identidad de género es recreada. La vinculación a la biología y a aquellas estructuras binarias aceptadas como naturales es consecuencia de las estructuras de poder y las fuerzas fundamentalistas que las cimentan. El género es, entonces, netamente cultural. Para Koskoff, la resistencia a estas estructuras y normas solo se puede dar a través de una conciencia clara del poder de la performatividad del género (2014: 152). Y, como vamos a ver más adelante, es justamente esto lo que actualmente hace la música LGBTI en el Perú.

Butler nos muestra el fuerte vínculo entre el feminismo y la teoría *queer*. La palabra *queer*, utilizada por mucho tiempo como un adjetivo peyorativo para gays y lesbianas,

fue reapropiada por la comunidad LGBTI para empoderarse y darle un significado nuevo al término, uno de resistencia antiasimilacionista (Taylor 2012: 13), de oposición a la norma (Halperin 1995: 62), a la heteronormatividad (Halberstam 2006:3). La persona *queer* se encuentra fuera del orden simbólico de lo cotidiano, pero aún tiene que funcionar dentro de instituciones nacionales que estructuran este orden simbólico (Slominski 2020: 221). En la escena musical LGBTI en Lima, el término *queer* no es muy común,⁶ ya que se utilizan más términos como *gay*, *lesbiana*, *trans* masculino o mujer *trans*. Los músicos entrevistados en este capítulo utilizan palabras como *cabros*, *maricas*, *tracas* cuando conversan entre ellos o a manera de autoidentificación. Están, justamente, reapropiando palabras destinadas a ellos como insulto y haciéndolas suyas para que ya no duela, gritándolas para que ya no signifiquen lo mismo. “Antes eran insultos, pero ahora nosotres los hemos tomado y eso creo yo es parte del empoderamiento que tenemos como comunidad. El hecho que esas palabras las utilicemos entre nosotres es como algo cotidiano, ya no duele” (Marina Kapoor, cantante y actriz *trans*, 33 años. Entrevista personal, septiembre 2021). Sin embargo, conviven con esas palabras otras como *bebe*, *bebida* y *amor*, lo cual, para muchos asistentes a eventos musicales LGBTI, refuerza el sentimiento de comunidad, de ser bienvenidos, y de aceptación. Para muchos, lo opuesto a lo que reciben en sus casas y entornos. “[...] me chocó que todo el mundo se diga *bebe* porque yo pasé de un ‘hola, basura’ a ‘bebe, ¿cómo estás?’”. Fue superraro ver que la gente se puede tratar bien, lo opuesto de mi casa” (Fabio, 25 años, *trans* masculino. Entrevista personal, octubre 2021).

La etnomusicología y los estudios de género

El tema de género recién recibió atención en la etnomusicología estadounidense en 1980, época en la que algunos etnomusicólogos notaron y mencionaron la desmedida presencia de voces de hombres en el campo (informantes) y en las aulas (métodos, maestros, mentores y escuelas de pensamiento) (ver Nettl 1983: 334), lo que contribuyó a que la disciplina se hiciera androcéntrica (Sugarman 2019: 71; Shelemay 2020: 3).

Es en este punto que empieza una búsqueda por poner a la mujer igualmente en el mapa social de la etnomusicología, a manera de “compensar la historia” (Nochlin 1971) y se inicia la etnomusicología feminista, con la notable contribución de Ellen Koskoff y los primeros trabajos que asocian las prácticas musicales realizadas por mujeres y temas de género (1987, 1988, 1991, 1996). La influencia de Butler ayuda a los etnomusicólogos a examinar el sonido como una tecnología para resistir estructuras

⁶ Esto no quiere decir que no haya gente que se identifique como tal, pero suele ser poco frecuente y ocurre más en los estratos socioeconómicos altos.

binarias dentro y fuera del escenario (Diamond y Castelo-Branco 2021: 6). Ya en el 2014, *A Feminist Ethnomusicology* (Koskoff) recopila los escritos sobre música y género de toda una vida. Sin embargo, Gregory Barz acota que, aunque Koskoff dedica su vida a la formación de una etnomusicología feminista con una visión más abierta del género, en la sección del libro destinada a la teoría *queer* no hay ninguna mención a la etnomusicología (Barz 2020: 19). Los estudios etnomusicológicos sobre diversidades sexogenéricas aparecen realmente a partir del año 2010, recordándonos el significado de la música y el baile como espacios seguros, y el rol de las comunidades disidentes en la creación de géneros reconocidos como vitales en diferentes culturas alrededor del mundo (ver, por ejemplo, Morcom 2013, Amico 2014, Morad 2014).

Debo resaltar cuatro textos en inglés de mucha influencia, tanto para el mundo anglosajón como para el latinoamericano: *Queering the Pitch* (Bret, Thomas y Wood 1994), un texto musicológico principalmente centrado en el canon musical occidental, que se reconoce como el primer libro en deconstruir algunos argumentos reduccionistas sobre la relación de identidades sexogenéricas y gustos musicales (Liska, 2014: 5). Lamentablemente, como Deborah Wong subraya (2006: 266), los editores no incluyeron el trabajo de ningún etnomusicólogo. En el 2006, se publica *Queering the Popular Pitch*, una respuesta más inclusiva editada por Sheila Whiteley y Jennifer Rycenga; asimismo, en el 2012, Jodie Taylor publica *Playing it Queer. Popular Music, Identity and Queer World-making*. Estos dos textos contribuyen a “entender la música popular como una fuerza social que construye heteronormatividad y también sexualidades *queer* resistentes y resilientes” (Taylor 2012: 3). En el 2020, Barz y Cheng editan *Queering the Field*, un libro pionero en traslucir la experiencia de etnomusicólogos *queer* en el campo, durante la etnografía y el diálogo con los colaboradores e informantes. Los escritores presentan un análisis innovador de músicas *queer* y disidentes en diversos contextos culturales, y lo hacen entramando su posicionalidad *queer* de una manera íntima y rigurosa, invitando al lector y al futuro etnomusicólogo a aplicar, aún si no se es *queer*, una mirada abierta, crítica y, por qué no decirlo, *queer* a las músicas en cuestión. La mirada heterosexual masculina y occidental ha sido la norma por mucho tiempo ya, quizás haya llegado la hora de cambiarla.

¿Pero qué ocurre en la etnomusicología latinoamericana e hispanohablante? Hay diversos llamados a fortalecer los estudios musicales de género o “musicología *queer*” que trasciendan la compensación histórica mediante la visibilización de la vida y obra de las mujeres, y que tomen posturas críticas, abiertas y arriesgadas para estudiar la música desde la multiplicidad de identidades (Millán de Benavides y Quintana Martínez 2012: 18). Según Mercedes Liska, los estudios de género de la música popular en la región latinoamericana continúan siendo escasos, y más aún si se trata de problemáticas que versan sobre prácticas alternativas a la norma heterosexual hegemónica (Liska 2014:5). Hacia finales de la década de los 2000, empiezan a emerger varios estudios

latinoamericanos sobre música *queer* y disidente, con la Argentina a la cabeza (ver Cecconi 2009; Blázquez 2009; Lenarduzzi 2012; Liska 2014, 2015, 2017, 2018; Wood 2016, López Cano 2008). Hablamos, entonces, de aproximadamente 15 años de contribuciones –aunque escasas– de literatura sobre música *queer*, que transmite la voz de la comunidad LGBTI en América Latina. Pero los esfuerzos de estos autores son significativos, dado el poco material específico de nuestra disciplina, sobre todo en español, que sirva como referente, marco teórico y metodológico acerca de cómo abordar las representaciones sexogénicas disidentes a través de la música. Existe ya una generación de investigadores con nociones fluidas de género y sexualidad, ellos mismos *queer* o disidentes, que impulsan la etnomusicología *queer* interseccional.

Estudios de género en el Perú. ¿Dónde estamos?

En el 2019, se publica el libro *Trayectorias de los estudios de género. Balances, retos y propuestas tras 25 años en la PUCP*, editado por Fanni Muñoz, Cecilia Esparza y Martín Jaime. Este libro celebra los 25 años de existencia del Programa de Estudios de Género de la Pontificia Universidad Católica del Perú, incluyendo investigación realizada en dicha institución. Aquí se incluye una sección sobre “Representaciones de la diversidad sexual”. Sin embargo, estos estudios sobre disidencias y diversidad sexogénicas no suelen incluirse en balances y panoramas de los estudios de género peruanos. Por ejemplo, Norma Fuller, en este mismo volumen, en su contribución “Los estudios de género en el Perú. Aportes desde la antropología”, no hace mención de ninguno de estos estudios. Más bien resalta la necesidad de explorar cómo la “desigualdad de género se intersecta con otras formas de discriminación tales como la clase, la raza, la orientación sexual y la edad” (2019: 41). En este mismo libro, los editores hacen un llamado a más estudios de diversidades que visibilicen espacios para identidades LGBTI: “En el Perú, la diversidad sexual ha sido un fenómeno poco explorado, en comparación con otras temáticas, aunque en los últimos años la producción de estudios académicos se ha incrementado considerablemente” (Muñoz, Esparza y Jaime 2019: 17). Entre estos estudios de diversidades encontramos las publicaciones de Giancarlo Cornejo (2014, 2011, 2019), Martín Jaime (2009, 2013, 2019), Jorge Bracamonte (2001) y Angélica Motta (2001, 2019).

Aunque el libro se publica en el 2019, los balances y contribuciones incluidos evidencian una noción bastante binaria del género expresada en roles, performatividad, sistemas de clasificación y jerarquías de poder, y a su vez reflejan la marcada ausencia de investigaciones que escapen de dicha binariedad. Esto no quiere decir que no existan estudios sobre disidencias sexogénicas, pero, al menos, los primeros trabajos no gozaron de los mismos espacios de privilegio ni de la reputación académica que tuvieron las investigaciones más tradicionales con cuna en el feminismo. Esto está cambiando.

En el Perú, durante muchos años, el tema LGBTI se redujo a la despatologización del individuo homosexual en el imaginario social. “El ámbito de la salud ha sido un referente continuo en el imaginario social referido a las personas LGBTI desde el cual se ha permitido construir una presencia” (Jaime 2019: 321), especialmente cuando, por mucho tiempo, esta comunidad fue objeto de políticas públicas asociadas al VIH-sida. Es ahí cuando se empieza a prestar atención a las mujeres *trans*.

Entre la patologización y la despatologización, los colectivos LGBTI latinoamericanos han celebrado varias victorias en su lucha por derechos igualitarios. A su vez, estos avances han generado reacciones violentas por campañas desinformadas antiderechos, y contrarias a una supuesta “agenda gay” o a la mal denominada “ideología de género”, que han encontrado respaldo en Gobiernos conservadores, a su vez apoyados por movimientos evangélicos y pentecostales que perpetúan la marginación contra la comunidad LGBTI (leer más en Motta 2019). En esta pugna, se forma así al ciudadano disidente, al individuo LGBTI con agencia política. Esta agencia se relaciona en primera instancia con la denuncia de casos de discriminación y violencia (Jaime 2009: 7-14), y luego estas denuncias se vuelven activismos y activismos visibles que construyen una sólida comunidad diversa de ciudadanos que, escapando de la binariedad tradicional, construyen una identidad ciudadana disidente.

En el año 2016, llega al Perú el movimiento Ni Una Menos,⁷ contra el feminicidio y la violencia de género, y en agosto de ese mismo año se organiza una marcha que reúne a medio millón de personas en Lima. Para Angélica Motta, este movimiento trajo consigo nuevas expresiones de feminismo, que favorecen la articulación entre la agenda feminista y las diversidades sexuales, especialmente *trans* femeninas (Motta, comunicación personal, octubre 2021). Desde entonces, los estudios de disidencias y diversidad sexogenéricas están tomando más fuerza en el Perú. Ni Una Menos, en la Argentina, logró “vertebrar un activismo transversal que produjo una bisagra en la percepción social del género, creando una agenda de reclamos cada vez más nutrida que potenció diversas acciones, muchas de ellas artísticas” (Liska 2021: 86-87). Se ha visto que los reclamos se traslapan y se vislumbran agendas interseccionales, lo cual para mí demanda una urgente investigación acerca de cómo la desigualdad de género se puede abordar desde dicha interseccionalidad. ¿Puede todo lo aprendido y estudiado sobre el racismo, la desigualdad racial y étnica, ayudarnos a combatir la desigualdad de género? Esto, para mí, sería el mayor aporte que podríamos brindar desde América Latina al mundo. Nosotros, que tenemos experiencia poscolonial, que venimos combatiendo durante años el racismo y la desigualdad social, y que anhelamos una inclusión social verdadera, que

7 Ni Una Menos es un movimiento activista que se inicia originalmente en la Argentina, pero se difunde en muchos otros países, creando así una ola de conciencia social que invade e involucra a toda la región, transformando así sendas estructuras sociales.

reconozca y respete la diversidad que nos conforma, quizás somos nosotros los llamados a volcar en los estudios de género todo lo aprendido en otras áreas de estudio, aportando una mirada interseccional, diversa y abierta, que documente el diálogo y la convergencia de agendas activistas.

La juventud LGBTI utiliza la música contra la violencia y la discriminación. Sus composiciones, creaciones audiovisuales, música de protesta e intervenciones sonoras en demostraciones políticas sirven para representar, visibilizar y construir comunidades e identidades en pie de lucha. Nacen, así, espacios musicales que luego se convierten en comunidades de sanación psicológica, donde las voces disidentes se encuentran a sí mismas y entre sí para hallar fuerza en la unidad y confrontar, de esa manera, a la sociedad violenta.

La música, en este contexto, no solo brinda una oportunidad de visibilizar al individuo LGBTI, sino que también le abre las puertas a una comunidad de pares artistas, como entes políticos y como seres sexuales, disidentes y con necesidad de una conexión positiva en ambientes menos tóxicos y hostiles. Dichos espacios sirven como terapias musicales que contribuyen al bienestar psicológico del grupo. Esto es de vital importancia, ya que justamente estos individuos no hallan fácilmente acceso a servicios de salud mental. No solo porque en el Perú este es un servicio escaso, sino por la gran demanda, dadas las múltiples situaciones de violencia, abuso y discriminación hacia esta comunidad (Jaime 2013), y la ausencia de capacitación sobre conceptos como identidad de género, orientación sexual, diversidad sexual y prácticas sexuales entre el personal del sistema de salud peruano (Gómez Cardeña 2019: 328).

La escena musical LGBTI en Lima. Innovación, subversión, visibilidad, resistencia y activismo _

Como vimos en las secciones anteriores, si los estudios de género y diversidad en el Perú son escasos, son más raros aún los estudios musicales etnomusicológicos de la disidencia. Este artículo es el primero en entrar en esta comunidad musical y, para ello, se nutre de los testimonios directos de artistas LGBTI. No es mi intención brindar una biografía completa de los actores, sino más bien articular aquí la importancia de la escena musical LGBTI en Lima contemporánea, su recepción y rol en la comunidad.

Sin duda, desde siempre existieron gays, lesbianas, bisexuales y *trans* que hicieron, compusieron e interpretaron música en Lima y en el Perú entero. Sin embargo, estas historias se narraban desde el chisme, el secreto o el escándalo mediático, como en el sonado caso de la cantante andina Abencia Meza.⁸ Algunos escondían su homosexualidad

8 “Juicios mediáticos” por Patricia Salinas O. Revista *Caretas*. <https://caretas.pe/caretas-tv/juicios-mediaticos/> (Consultado el 4 de enero del 2022).

para no arriesgar su carrera musical, y otros la vivían en círculos muy cerrados tratando de desvincular su música de su “vida íntima”. La patologización y satanización de la homosexualidad pintaba, pues, una imagen algo nefasta para músicos emergentes en la escena limeña. Según algunos músicos LGBTI limeños, salir del clóset como artista era algo que se podía hacer cuando se conseguía fama o cuando uno salía del país para grabar, al mejor estilo de Ricky Martin, quizás uno de los cantantes latinos más famosos en salir del clóset. Aun así, hasta él esperó hasta el 2010 para declararse “un hombre homosexual afortunado”.⁹

Por supuesto, muchos otros no tan afortunados siguen esperando para sincerarse consigo mismos y con su público. Claro, dada la tasa de violencia contra la comunidad LGBTI en el Perú y América Latina, se entiende por qué no lo hacen.¹⁰ Sin embargo, lo que es fácil para algunos miembros de la comunidad LGBTI no lo es para otros. Para las personas *trans* o no binarias, ocultar su identidad en escena y frente al público es más difícil. En el Perú, Fiorella Cava, guitarrista de la agrupación de rock ochentero JAS fue la primera que visibilizó la identidad *trans* dentro de la música popular peruana, aunque su transición se produjera años después del apogeo de la banda.¹¹ Veinte años más tarde, aparece Eme Eyzaguirre,¹² y es con él que empiezo esta historia.

Yo llegué a conocer la música de Eme en el 2016, mientras llevaba a cabo una investigación de largo aliento sobre la fusión musical peruana y su papel en la búsqueda de identidad nacional de los jóvenes limeños blancos de clase alta. Me interesó la recontextualización de muchas canciones icónicas criollas, andinas y afroperuanas a través de su voz. Digo recontextualización ya que las canciones no eran fusiones propiamente dichas, pero estas adquirían otro significado, uno más político, al ser cantadas por Eme con una temática proderechos y antiviolencias contra la comunidad LGBTI, comunidad a la que Eme pertenece. No incluí a Eme en mi mapeo de fusiones, pero su voz, música e historia se quedaron en mí por mucho tiempo, quizás también porque yo sentí una gran identificación con su proceso de transición, sus letras y su presencia política que ya se evidenciaba en entrevistas y presentaciones: “El artista tiene esa responsabilidad, más que responsabilidad la inminente necesidad de decir algo frente a lo que está sucediendo. Habría que tener

9 “Ricky Martin recuerda que le costó reconocerse como ‘un hombre homosexual’”. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/entretenimiento/gente/a-ricky-martin-le-costo-reconocerse-como-un-hombre-homosexual/> (Consultado el 4 de enero del 2022).

10 Ver estudios sobre violencia por orientación sexual: <https://observatorioviolencia.pe/comprendiendo-la-violencia-por-orientacion-sexual-e-identidad-de-genero/> (Consultado el 4 de enero del 2022).

11 “Se llama Fiorella” por Bethsabé Huamán. Runa <http://www.runa.org.pe/hot-news-1/sellamafiorella> Fiorella, en el 2012, se convierte en la primera mujer transexual en ser reconocida legalmente como mujer luego de muchos años de litigio y activismo (Consultado el 4 de enero del 2022).

12 Merian fue su nombre artístico pretransición.

la cara muy fría para ver todo lo que pasa y no decir nada” (Eme, entrevista radial en *Qué tal Perú*, 2017).¹³

Eme transicionó ante los ojos de su público y de todo el Perú. Los cambios en su cuerpo, cara y voz se veían y oían en cada canción y presentación. Eme, siempre tratando musicalmente de interpretar canciones con temática sensual o que expresen deseo, situaba a la persona *trans* en el espacio del deseo y no en los márgenes de lo foráneo y lo enfermo. Al ser él un cantante, y bastante expresivo –lo cual es parte de su estilo como cantor–, no son solo las letras las que llevan mensajes inclusivos o sensuales, sino su voz enmarcada con gestos marcados de brazos, manos y cara. Él crea lo que Suzanne Cusick llama “un espacio en el cual el sexo, género y sexualidad son performados” (1999: 27). Pero “toda voz tiene un cuerpo” (ver Mendívil en este mismo volumen), y ese cuerpo *trans* en el escenario narra una historia paralela a las canciones que encarna. Canciones reconocidas como *Cardo o ceniza* y *Pecho de cristal* adquieren subtonos *queer*. No es Chabuca Granda o una antigua muliza versando sobre un amor prohibido; es Eme cantando sobre lo que no se debe cantar, o lo que no se quiere ver, visibilizando la diversidad en el amor desde un cuerpo en transición, no en vano resaltado por pintura corporal en la portada de su primer disco: *Raíz/es* (Lima, 2017).¹⁴



Eme en concierto. (Fotografía: Francesca Bernetti. Foto utilizada con el permiso de Eme y Francesca Bernetti).

13 Escuchar más de la entrevista en “Qué tal Perú. Entrevista con Merian” (4 julio del 2017) <https://www.youtube.com/watch?v=ywyMf7OWhcI> (Consultado el 4 de enero del 2022).

14 Eme lanza este primer disco utilizando el nombre artístico Merian.

Sin saberlo, Eme llegaba a una generación de jóvenes LGBTI, pero sobre todo *trans*, que, en un futuro, compartirían escenario con él y entrarían con fuerza en el mundo del artivismo. Esas letras de canciones ya conocidas en el 2016 –en un contexto predominantemente católico, en el que las terapias de conversión, las amenazas de la condena eterna y la culpa vertida por parientes y amigos son comunes y frecuentes en los contextos de la mayoría de familias de personas LGBTI– tocan a la comunidad y a los aliados de tal manera que no es difícil identificarse con Eme y con su mensaje: “He visto que, por amar, ningún alma se condena” o “dicen que voy pa’l infierno y que mi amor tiene cura, pero la cholita que yo quiera derechito se va al cielo” (Extractos de *Pecho de cristal*).¹⁵

Este material de música popular, que reapropia la música tradicional peruana, llega al público no solo con sonidos, sino con letras, moda y producción audiovisual, lo cual lo hace aún más atractivo entre los jóvenes LGBTI y heterosexuales. Algunos llegan por la música tradicional, otros por el mensaje audiovisual, otros por las letras y otros porque se identifican con el artista. Eme, entonces, lanza *Pecho de cristal* como videoclip del Orgullo LGBTI 2016; hace lo mismo con *Cardo o ceniza* en el 2017¹⁶ y, ya para el 2018, compone el huayno *Corazón resiste*,¹⁷ inspirado en dos poemas colaborativos escritos por más de 60 personas LGBTI de Lima y Huancayo. En el 2019, Eme escribe y compone, junto con la guitarrista Ruth Torres, el vals *Ser el grito*.¹⁸ En estos dos últimos videoclips participan varios miembros de la comunidad LGBTI en Lima, quienes, apoyados por la voz de Eme, comparten sus historias, sus presencias, sus intervenciones urbanas, sus gritos. Vemos, en ambos videoclips, la participación de Gahela Tseneg Cari Contreras, la primera mujer *trans* e indígena que postuló al Congreso del Perú en el 2021, lo cual pone aún más de manifiesto la carga política del mensaje.

El universo artístico va mano a mano con el activismo y se vincula con la autogestión. A comienzos del 2019, Eme y su entonces representante, Adriana Seminario, crean la Escuela Libertad; su objetivo era ser un espacio seguro de “aprendizaje, encuentro y cuestionamiento desde las artes” (grupo Facebook Casa Libertad, 15 de mayo del 2019). La Escuela Libertad brindaría trabajo artístico formal a disidencias y, a su vez, empoderaría a la comunidad LGBTI a través de la música en un espacio seguro.

15 *Eme-Pecho de cristal (videoclip del Orgullo 2016)*. Publicado 31 agosto del 2016. https://www.youtube.com/watch?v=T_gGfMF4bHE (Consultado el 4 de enero del 2022).

16 *Eme-Cardo o ceniza (videoclip del orgullo 2017)*. Publicado 30 septiembre del 2017. https://www.youtube.com/watch?v=V9e7O_I-sZ4 (Consultado el 4 de enero del 2022).

17 *Eme-Corazón resiste (videoclip del Orgullo 2018)*. Publicado 23 agosto del 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=nszVWwVO56Y> (Consultado el 4 de enero del 2022).

18 *Eme-Ser el grito (videoclip del Orgullo LGBTIQ 2019)*. Publicado 29 junio del 2019. https://www.youtube.com/watch?v=-Ciwa_WjDEw&t=2s (Consultado el 4 de enero de 2022).

La Escuela Libertad se vuelve luego Casa Libertad, al responder a las necesidades de mujeres y disidencias amenazadas por violencia familiar y abandono. La casa crece, las camas aumentan y la música, de ser un espacio de cuestionamiento social desde las artes, se vuelve terapia psicológica.

En mi caso, mi música personalmente es un espacio de sanación, de un abrazo. Siempre me gusta a mí la idea de poder encontrarme con otras personas *trans*, con otras personas disidentes, y darnos ese abrazo que, a través de la música, pretendo darles también (Antay, cantante *trans* masculino, 25 años. Entrevista personal, septiembre 2021).

En lo personal, asocio la música con espacio seguro y con tranquilidad, más que nada eso. Casa Libertad era un “me estoy escapando para tener paz”, y luego pasó a ser... “bueno, voy a terapia musical” [risas] iba ahí, hablaba con personas, estaba superrelajado. En general, la Casa Libertad era todo lo contrario de estar en mi casa (Fabio, *trans* masculino, 25 años. Entrevista personal, octubre 2021).

Casa Libertad se solventaba con la autogestión de sus miembros y las donaciones de externos. Se ofrecían conciertos, talleres, conversatorios, y se vendía comida vegana. Y esa conjunción de las artes y el activismo crea una comunidad centrada en los ideales del artivismo, comunidad que luego impulsaría una escena disidente vibrante en Lima. En su corta vida prepandemia del COVID-19, este espacio albergó a varias personas que buscaban un lugar seguro; acompañó no solo a disidencias, sino también a mujeres víctimas de violencia de género; ayudó también a crear fuertes vínculos entre el feminismo y la comunidad LGBTI; creó oportunidades de trabajo inclusivo y habilitó diálogos interseccionales, dada la diversidad de la comunidad. Fue esa interseccionalidad la que también suscitó desencuentros, ya que muchas agendas colindaron en cuatro paredes bajo el dolor del abandono, la rabia de la injusticia y la incertidumbre del futuro:

Cuando se busca hacer activismo, cada uno es como que tiene una herida, una dolencia, una vivencia de las cuales tenemos que ser conscientes y tenemos que ser cuidadosos y capaz en ese momento nadie tenía las respuestas todavía de desde dónde queríamos hacer activismo [...] ni siquiera habíamos definido quiénes éramos, qué queríamos hacer (Antay, cantante *trans* masculino, 25 años. Entrevista personal, septiembre 2021).

Luego de un año intenso lleno de música y actividad artivista, la pandemia y una denuncia por racismo –por parte de una artivista afroperuana amiga de Casa Libertad– genera quiebres en esta y luego su cierre. La denuncia no fue tomada a la ligera y los miembros fundadores de dicha comunidad, incluido Eme, toman distancia del mundo artístico para reflexionar sobre el tema. Estas reflexiones también impactaron en la música, ya que parte de ellas se centró en la apropiación musical, es decir, en la ejecución

y composición de música utilizando elementos afroperuanos y andinos sin pertenecer directamente a estas culturas.

Cuando se quiere abarcar tantos ángulos, cuando se trata con tanta gente dolida, traumada, hace falta también un seguimiento psicológico, un acompañamiento. Había mucha buena voluntad y onda en esa Casa, pero todos teníamos veintialgo. No es suficiente. Se fue Casa Libertad, y se fue mi espacio seguro, mi comunidad, mi fortaleza en la música (Naty, mujer *trans*, 26 años. Entrevista personal, octubre 2021).¹⁹

Es que todas las agendas no conviven. Lo racial, lo étnico, lo LGBTI, hasta lo feminista. Son todas bombas de tiempo en nuestra comunidad. Hubiésemos seguido hablando, cambiando, dando oportunidades. ¿Cuántas veces hemos dado oportunidad a gente homofóbica? La gente mete la pata, pero se avanza. (Manuel, hombre gay, 28 años. Entrevista personal, octubre 2021).

La Casa Libertad cerró sus puertas, pero su comunidad sigue activa; la autogestión y los intentos de generar una comunidad solidaria y activista continúa. Muchos proyectos musicales se gestionaron desde la disidencia para la disidencia, y vieron la luz luego del 2019; por ejemplo, *Júrame* (Antay)²⁰ y *El reino de los raros* (Marden Crunjer).²¹ Varios artistas LGBTI músicos, expertos en producción, maquillaje, fotografía, moda, se juntan así para desarrollar proyectos musicales; basta ver la producción de *Gabela, nuestra lucha es fiesta*²² para reconocer las múltiples colaboraciones dentro del colectivo LGBTI. De esta manera, el colectivo LGBTI reconstruye el concepto de sociedad y ciudadanía desde una perspectiva *queer* (*queer world making*) (Muñoz 1999: 195-196). Pero no toda la comunidad es activista.

Escapando el activismo: *Negra Valencia*

Valeria *Negra Valencia*, tiene 31 años y hace ya varios viene haciendo música independiente dentro del circuito nacional denominado DIY.²³ Desde el 2016 impulsa varios proyectos musicales paralelos, completamente autogestionados, los cuales usa para expresar diversos mensajes siempre “desde un lenguaje lésbico”, como ella misma

19 Algunos nombres han sido anonimizados a petición de los entrevistados.

20 Antay-*Júrame*. Publicado el 25 de junio del 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=MWsty6zjfCI> (Consultado el 25 de agosto del 2022).

21 Marden Crunjer-*El reino de los raros*. Publicado el 29 junio del 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=OqnbNq71Lro> (Consultado el 25 de agosto del 2022).

22 Artistas varios-*Gabela, nuestra lucha es fiesta*. Publicado el 31 marzo del 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=FTEJNRyoV04> (Consultado el 25 de agosto del 2022).

23 Viene del inglés *Do It Yourself* o ‘Hágalo usted mismo’. Proviene de una ideología anticongreso en la que el artista autogestiona y realiza toda la producción musical sin asistencia de *profesionales* de la industria.

declara. Sus influencias sonoras son eclécticas, como lo es también su música, desde Arctic Monkeys y B 52's, hasta subgéneros como emo punk, electropunk, hip hop y trap. Siendo una de las muy pocas mujeres en el circuito electrónico independiente, ha conseguido hacerse un sitio en un espacio blanco y de clase media alta, tratando de romper la tradición elitista y cerrada de este círculo, creando –con otros músicos de una nueva generación– una comunidad inclusiva y abierta a provincias utilizando internet como principal herramienta de difusión e intercambio de música.



Mi Puga Mi Pishgu. De izquierda a derecha: Daniel Valencia, Valeria Valencia y Paulo Pereyra. (Fotografía: Sebastián Mariscal. Foto utilizada con el permiso de Valeria Valencia).

Valeria creó tres proyectos musicales paralelos: (i) Dan Dero,²⁴ una banda *dream pop-indie* con un sonido noventero que se crea con voces principales al unísono y un uso exagerado de la reverberación para crear *legatos* interminables no solo en las voces, sino también en la instrumentación. (ii) *Negra Valencia*, su proyecto solista cantado en primera voz, con letras explícitas, sensuales y sexuales, y con un uso creativo y algo inusual de los paneos, lo cual aumenta el efecto erótico-sexual de las secciones cantadas. Y (iii) el desaparecido *Mi Puga Mi Pishgu*,²⁵ un trío de trap fusión y electro punk con letras hípersexuales y una estética *lo-fi* basada de distorsión sonora.

A diferencia de muchos otros artistas que yo he escuchado, LGBT, no hablo directamente de una problemática LGBT, porque aparte de que

24 Grupo conformado por Valeria Valencia, Jimena Guinea, Cinthia Trujillo, Mateo Novoa y Erik Baumann.

25 Grupo conformado por Valeria Valencia, Daniel Valencia y Paulo Pereyra.

no necesariamente me nazca, no soy activista con mi música, no parte necesariamente de un activismo, sino nace desde la individualidad. Si yo tengo que decir que amo a una chica, no tengo ningún problema de decirlo y lo voy a decir y voy a hablar desde la voz de una lesbiana (Valeria Valencia, entrevista personal, octubre 2021).

El común denominador en todos estos proyectos, dentro de un mar de diferencias estilísticas, es que las letras son escritas desde una individualidad lésbica. Esta individualidad se expresa de diferentes maneras, como también lo hacen las identidades LGBTI. Para Valeria, y para muchos en la comunidad LGBTI, no se puede ser o activista a tiempo completo o políticamente pasivo; las identidades LGBTI son más que eso, también existe el lado sexoafectivo, el erótico, el ámbito del deseo, de la fantasía, de lo romántico, de lo explícito y hasta de lo visto como vulgar.

*Comparto mi hamaca con otras muchachas
Veteranas pitucas me censuran la huacha
Mis pecados los salvo pagando mis diezmos
Para que no me linchen cuando las tijereo*
(Extracto de *Skama-Kloaka*, Mi Puga, Mi Pishgu, 2017)

*La noche es oscura y una gitana me hipnotiza,
Me llama y yo salgo de la cloaca que cobija
Las criaturas que la aldea ya quiere matar
Porque dicen que a sus familias van a malograr
Mi boca gitana atrevida y bandida
Quiere que la lleve a una aventura sin salida
Somos monstruos que queremos por la noche amar
Sin importar que en la mañana nos van a linchar*
(Extracto de *Monstruo-Kloaka*, Mi Puga, Mi Pishgu, 2019)²⁶

En diálogo con audiencias LGBTI jóvenes en Lima, algunos parecen percibir que la escena musical artista, la cual predomina, está pensada para la comunidad LGBTI, pero que quizás más se dirige a concientizar a aquellos heterosexuales que no comulgan o entienden su lucha. “No es un ‘Quememos todo, yo quiero mis derechos’, sino más bien un ‘Transformemos el pensamiento del ignorante’” (Nando, *trans* masculino, 30 años). Para otros es importante tener música de disidencias para disidencias, que trascienda un mensaje explícitamente artista.

Negra Valencia, Andrés Bello o La Saya cantan desde una existencia gay, sin sufrimientos, sin disculpas. ¿Somos indecentes?, ¿mucho para los ojitos y oiditos católicos? Que se aguanten... yo existo no solo desde el sufrimiento,

26 Letras utilizadas con el permiso de Valeria Valencia.

sino desde el placer y el amor explícito (Marta, lesbiana, 24 años. Entrevista personal, noviembre 2021).

Las dos corrientes conviven, mas no se oponen. Valeria por ejemplo es consciente de la necesidad de emitir varios mensajes desde la voz de la comunidad LGBTI, pero también recalca que no todos los cantantes LGBTI tienen que ser activistas. Es importante anotar que Valeria se construye como artista desde la interseccionalidad; ella es afrodescendiente y lesbiana, y le ha sido más difícil aceptarse como negra (de ahí el nombre artístico) que como lesbiana. “En el momento que adopto *Negra* como nombre, me empoderó totalmente, en el sentido de que *negra* ya no es una burla para mí, [...] Lo lesbiana lo puedes ocultar, pero lo negra no lo puedes ocultar” (entrevista personal, octubre 2021).

En un país como el Perú, donde la otredad es razón de discriminación, un individuo puede ser excluido de un grupo de pares porque un elemento interseccional detona dicha otredad; es decir, una determinada arista en una identidad interseccional puede hacer al individuo más ajeno al *statu quo* preponderante. En el caso de Valeria, al asistir a un colegio blanco de clase alta, la otredad fue originada por su color de piel, no por su identidad sexogenérica. En Valeria, estos dos ángulos de su identidad como persona se unen y no causa sorpresa que lo que ella cuenta sobre la palabra *negra*, y su empoderamiento a través de la apropiación de esa palabra, sea equivalente a lo que otros en la comunidad LGBTI sienten por las palabras tipo *cabra*, *marica* o *traca*. Por ende, se trasluce un potencial para la convergencia de agendas interseccionales para unir voces subalternas.

Algunes cantantes LGBTI también sienten que no pueden escapar al activismo:

Yo creo que nuestras existencias medio que nos llevan a eso. Subirte a un escenario siendo una persona *trans* por un ratito siquiera, ser ese ¡wow!... [suspiro como de sorpresa] eso ya es político. O sea, tú lo quieres negar, probablemente habrá gente que lo quiera negar, pero esa vaina ya es política. Es poner a un cuerpo que normalmente no habita la hegemonía ni el deseo en un escenario, y genere en esos dos o cinco minutos que dure su presentación un ¡wow!, ya es político porque estás educando, estás haciendo un cambio, estás diciendo: “Oye, tú que me marginas todo el tiempo, mírame. Soy otra cosa, soy más que eso que tú crees que soy” (Antay, entrevista personal, septiembre 2021).

Quiera o no el artista, muchas veces lo personal y lo sexoerótico se vuelve activista, y aunque la existencia LGBTI cante desde su individualidad disidente, el mensaje será recibido por muchos como algo político. Temas como *Skama* o *Monstruo* –de Mi Puga, Mi Pishgu– se perciben como afrontas a una comunidad conservadora, católica, cucufata, un manifiesto subversivo de esas comunidades tildadas de monstruosas y corruptas; de esos cuerpos decadentes que no pueden amar y –mucho menos– desear o ser deseados.

Convergencia de agendas: interseccionalidad, feminismos y aliados LGBTI: Wendy Sulca

En las primeras páginas de este artículo, sugerí que aquellos países que tienen experiencia poscolonial, sumergidos en la lucha centenaria contra el racismo, la discriminación y la desigualdad social, quizás tengan más herramientas para aportar a los estudios de género una mirada interseccional, diversa y abierta, que documente y fomente la convergencia de agendas activistas. Con la Casa Libertad como estudio de caso vimos que esa misma interseccionalidad puede causar quiebres cuando individuos se sienten “otreados” por aquellas características interseccionales que no son compartidas por el grupo en cuestión. En Casa Libertad, todes representaban una letra de lo LGBTI, pero no todes participaban de la misma experiencia racial, o psicológica luego de los traumas afrontados. En el caso de Valeria Valencia, vemos cómo diversas aristas de su identidad interseccional se unen, y cómo lo LGBTI quizás haya facilitado la aceptación racial, principal elemento de “otredad” en su caso. Esto demuestra cómo una de las identidades que conviven en el yo interseccional puede apoyar el proceso de aceptación del individuo.

En el Perú, a diferencia de muchos países anglosajones, el feminismo contemporáneo va mano a mano con el activismo LGBTI; específicamente, han surgido alianzas transfeministas que han fortalecido a ambas comunidades en su lucha contra la violencia y la inclusión igualitaria en la sociedad. Esto ya se había tratado de concretar con Casa Libertad y, desde el 2021, una nueva casa, Casa Transformar –del nuevo colectivo Transformar, bajo la dirección de Gahela Tseneg Cari Contreras²⁷– abre sus puertas como “un espacio de encuentro de mujeres diversas, un espacio interseccional que intenta trabajar de manera colectiva para transformar la realidad de mujeres y personas *trans* en el país” (Angélica Motta, videoclip Transformar, 2021).²⁸ Aun así, la interseccionalidad racial y de capacidades diversas genera ansiedad en organizaciones activistas o colectivos que trabajan para la consecución de derechos en el Perú y América Latina. En esta sección, la cantante Wendy Sulca, una apreciada aliada de la comunidad LGBTI, nos ayuda a entender la importancia de vincular agendas mediante vivencias de discriminación y racismo.

Wendy Sulca inicia su carrera como cantante a los 6 años de edad. Proveniente de una familia ayacuchana, siguió la tradición de su padre, un arpista de huayno norteño, y al mejor estilo de sus grandes influencias, Dina Páucar y Sonia Morales, incursiona en el ambiente vernacular. Lo innovador de su propuesta fue, desde siempre, las letras pícaras de doble sentido, muy comunes en el folclor norteño, pero cantadas por una

27 La directora actual es Maju Carrión.

28 Transformar. Publicado el 17 de octubre del 2021. <https://www.facebook.com/transformarperu/videos/919408962266879> (Consultado el 4 enero del 2022).

niña de sonrisa fácil y con musicalidad innata. También sorprendió su banda musical, todos chicos que bordeaban los 18 años, quienes ofrecían un marco musical fresco y juvenil. Wendy, a los 8 años (2005), ya era una estrella del folclor con contratos en muchas provincias andinas y amazónicas. Fue así como La Pequeña Wendy y su banda, acompañados por la mamá de Wendy –por entonces *manager* y compositora de las canciones que cantaba su hija–, emprendieron giras por todo el Perú recibiendo abrazos y cariño de la gente seguidora del huayno norteño (ver Ferrier 2010), el cual estaba en todo su apogeo a inicios del año 2000.



Filmación de *Chao Chao Chao* en Downtown Vale Todo, Lima. De izquierda a derecha: Uriel The Drag, Toño Rodríguez, Belaluh McQueen, Wendy Sulca, Egocéntrica Chameleon, Leyzan Smith, Nébulah Knowless. (Foto concedida por Gustavo de la Torre. Créditos: 24 Studio. Foto utilizada con el permiso de Marcos Rodríguez –Vale Todo–, Wendy Sulca y Gustavo de la Torre).

En el 2005, tres canciones se vuelven masivamente virales gracias a YouTube: *La tetita*, cantada desde la perspectiva de una niña pequeña que quiere que su mamá la amamante;²⁹ *Papito*,³⁰ compuesta después de la muerte de su padre; y *Cerveza*,³¹ una

29 Wendy Sulca-*La tetita*. Publicado el 10 septiembre del 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=ZO8R1kjpo0> (Consultado el 25 de agosto del 2022).

30 Wendy Sulca-*Papito*. Publicado en el 2008. <https://www.youtube.com/watch?v=fdockhpuFZ4> (Consultado el 25 de agosto del 2022).

31 Wendy Sulca-*Cerveza*. Publicado en el 2008. <https://www.youtube.com/watch?v=DuoCd7UEkpc>

canción de despecho en la cual la bebida alcohólica adquiere protagonismo como sanadora de penas. Dichas canciones trascienden las provincias donde Wendy gozaba de popularidad y se introducen en Lima y otras muchas ciudades en países latinoamericanos. Del cariño de sus seguidores en las provincias del Perú, Wendy, antes de sus 10 años, pasa a ser el blanco de burlas, mofas, odio y un racismo rancio violento que ponen en duda su amor por la música:

Desde muy chiquita me han atacado muchísimo. Yo al principio llegué a llorar porque, claro, me decían cosas horribles, o sea literal que me muriera. Y ¿por qué tanta gente mala? Yo no entendía mucho eso: ¿por qué me odian tanto?, ¿qué les he hecho yo para que me odien [...]? Tal vez no soy la mejor cantante, pero tampoco es para que me digan “mejor muérete” o que “chola de no sé qué”. No entendía los insultos y mi mamá claramente fue un apoyo enorme para mí, ella siempre ha sido la base que me sostiene; es una persona muy positiva y me dice: “No te vas a rendir por esto”... Yo quería dejar de cantar, claramente. Yo decía: “Mamá no sirvo para esto, la gente me odia”... Hasta yo sentía que mis compañeros [de colegio] se avergonzaban de mí y yo decía: “Yo no quiero esto. No quiero que la gente se avergüence de mí”. Yo me estaba sintiendo avergonzada de mí misma y eso no está bien. Claro, mi mamá me hizo entender que no somos monedita de oro para gustarle a todo el mundo, que hasta las grandes artistas –como Shakira, como Madonna, en fin, artistas mucho más grandes– no gustan a todo público (Wendy Sulca, entrevista personal, octubre 2021).

Esto, por supuesto va de la mano con una noción muy limeña de que la música andina es anticuada, atrasada, de mal gusto y simplemente ridícula (Montero-Díaz 2016, 2017). Fuera del Perú, en la literatura y medios anglosajones, estas canciones se convierten en “Peruvian kitsch” o “Neo Andean kitsch” en clara alusión a lo “huachafo” de la estética, el sonido, el mensaje y la cantante, lo que constituye un ejemplo evidente de violencia simbólica (Aguiló 2020). Cabe resaltar que la percepción de la música de Wendy como huachafa o *kitsch* no es algo que a ella le preocupe; a ella, como a toda cantante, le preocupa mantener a sus audiencias a gusto, seguir brindando material. Es obvio que el acoso y *bullying* cibernético dirigido contra ella se debió, en gran medida, a que era una niña indígena con éxito internacional, no tanto por la percepción de su arte.³² Como ejemplo, una nota de Twitter a raíz de la participación de Wendy Sulca en el MTV Millennial Awards (2014), discutida en un programa de espectáculos en Frecuencia Latina (Perú) dice: “No me cabe en la cabeza que Wendy Sulca sea famosa y yo no.

(Consultado el 25 de agosto del 2022).

32 Ha habido otros cantantes peruanos a los que el discurso o la opinión pública tildaron como “malos” o “de mal gusto” –por ejemplo, La Tigresa del Oriente, Susy Díaz o Tongo–, pero que no tuvieron que soportar la violencia que ha recibido Wendy a lo largo de su carrera y siendo menor de edad.

Maldita indígena”.³³ A fin de cuentas, las canciones antes mencionadas bordean los 22 millones de visitas en YouTube y todos sus otros videos cuentan con más de 100 000 visitas; muchas más que las de cualquier artista *mainstream* promedio latinoamericano.

A pesar del abuso y el maltrato, Wendy seguía creciendo y se codeaba colaborando con artistas internacionales como Andrés Calamaro, René Pérez, Dante Spinetta, Fito Páez, Dani Umpi, Rubén Albarrán (Café Tacuba), Gepe, Miss Bolivia, y la peruana Susana Baca, entre otros. Fue una de las primeras peruanas en ser distribuida digitalmente por la disquera española AltaFonte y conoce a los productores musicales más prolíficos de la escena musical latinoamericana. Wendy, a sus 25, no se queda con los temas de su infancia y continúa en la música como solista liderando una banda de músicos con reconocida trayectoria en el circuito musical limeño y provenientes de la clase media alta limeña.

Wendy no ve esto como una inversión de las dinámicas de poder en una sociedad como la peruana, sino que lo disfruta como una validación de su presencia y valor artístico. De ser maltratada violentamente por las clases medias altas limeñas pasa a liderar su propia música y a músicos de esas mismas clases, al dirigir su presencia artística y mediática, al impulsar su propia marca de ropa, entre otros emprendimientos. Wendy deja de lado la música andina e incursiona en el folk fusión, y es con esta estética que lanza canciones como *Eso ya fue*³⁴, *Cerveza, cerveza 2.0*.³⁵ Wendy, ahora con una pollera minifalda adaptada por ella misma –que vende en su marca de ropa Princesa Inca–, canta estas canciones llenas de índices a aquello que causó mofa entre sus detractores. Por ejemplo, en *Eso ya fue*, hay una línea que dice: “No me pidas la tetita, que ya fue”. Y en *Cerveza, cerveza 2.0*, una de las frases que aparecen a lo largo del video, justo cuando Wendy se prepara para comer de la espalda de un hombre que hace de mesa, es “Ser (mesa)”; la escena alude a su tan discutida pronunciación de *cerveza*, “cermeza” en la canción original –cantada a sus ocho años–, la cual suscitó burlas en los comentarios de YouTube, pero que ahora ella utiliza como herramienta de empoderamiento.

*Chao, chao, chao*³⁶ es otra canción, compuesta para Wendy por un grupo de compositores venezolanos de amplia trayectoria musical, que transmite un mensaje de trascendencia y superación ante el odio y racismo direccionado hacia ella a lo largo de los años. El videoclip que la acompaña se grabó en la discoteca LGBTI más conocida de Lima, el Downtown Vale Todo.

33 “Wendy Sulca minimiza insultos racistas tras su presentación en MTV”. Publicado el 19 agosto del 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=rRRfFiuMze4> (Consultado el 4 enero del 2022).

34 Wendy Sulca-*Eso ya fue*. Publicado el 11 de enero del 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=3R4f-mUEGowA> (Consultado el 25 de agosto del 2022)

35 Wendy Sulca-*Cerveza, cerveza 2.0*. Publicado el 1 de marzo del 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=pLbfT8Ts94I> (Consultado el 25 de agosto del 2022).

36 Wendy Sulca-*Chao, chao, chao*. Publicado el 19 de julio del 2019. https://www.youtube.com/watch?v=uueXaOZG_nc (Consultado el 25 de agosto del 2022).

No me importa lo que digan
No me importa lo que hagan
Lo que pienses de mi vida
Suavecito me resbala

Y yo te digo chao, chao, chao
Te repito chao, chao, chao
Que te vaya bien, que te vaya bien

Sigue opinando que todo es envidia
Yo lo que tengo nadie me lo quita
Yo me lo gano, no tomo nada en vano
Y tú perdiendo el tiempo criticando

Sigo subiendo y tú vas bajando
Yo ya encontré lo que tú estás buscando
El dinero, la fama, no importa nada
Como quieras seguiré cantando

(Extracto de *Chao, chao, chao*. Compositores de la letra y la música: Manuel Zabala, Edmundo Benavides, Juan Carlos Luces y Paola Marrero).³⁷

Wendy, que se considera feminista y aliada de la lucha LGBTI, vio en *Chao, chao, chao* una forma de unir dos causas en una canción, y procedió a cantar y filmar ese video pensando en la comunidad LGBTI.

Ni bien la escuchamos con todo mi equipo, yo dije “¡Wow!, me encanta la canción, está increíble”. Es que realmente se inspiraron en mi carrera, en lo que yo había pasado y todo esto. Y sigo escuchando y sigo escuchando, y yo les digo: “Chicos, esta canción es perfecta para la comunidad, yo creo que la comunidad se va a sentir muy identificada con esta canción”, porque trata también de eso, porque a ellos también se les trata con prejuicio, con discriminación y es algo que no debería existir (Wendy, entrevista personal, octubre 2021).

El videoclip es protagonizado por Wendy, sus músicos y conocidos *drag queens* de Lima. Sin embargo, en el video también se puede apreciar, sobre todo durante los coros, a un grupo de mujeres con rasgos andinos que están a ambos lados de la artista, en claro contraste con aquellas mujeres con tacones altos y gran estatura ubicadas en la segunda fila.

Son mis amigas. Por eso te decía que esta canción va dedicada, en general, contra los prejuicios, contra la discriminación, contra el racismo, contra

37 Producción y arreglo musical: Nani Luna y Gonzalo Calmet. Mezcla: Nani Luna. *Mastering*: Dave Kutch (The Mastering Palace). Letra utilizada con el permiso de Wendy Sulca, Gustavo de La Torre, Manuel Zabala, Edmundo Benavides, Juan Carlos Luces y Paola Marrero.

los *haters*. Va dedicada para la gente que sufre de eso y, en especial, para la comunidad, que ha sufrido tanto de esto (Wendy, entrevista personal, octubre del 2021).

El haber lidiado con la misoginia y el racismo violentos desde temprana edad hace que Wendy empatice con otros grupos que sufren discriminación y odio fortuito por ser como son. Ella entiende la problemática LGBTI, así como la comunidad LGBTI entiende su testimonio de resiliencia, resistencia y éxito. Mucho de su material musical puede ser interpretado de varias formas y por muchas comunidades, en especial la LGBTI, que la ha situado en un lugar preferencial en su gusto musical. ¿Pueden otros peruanos con experiencias de discriminación racial empatizar con la comunidad LGBTI? Si en la cotidianidad el limeño de a pie vive y respira racismo, exclusión y discriminación, ¿no se pueden utilizar estas experiencias de violencia sistemática como herramientas para empatizar con otras poblaciones marginadas y vulneradas? En otras palabras, ¿pueden la acción y la reacción antirracistas apoyar la causa antihomofobia?

Wendy ha recibido *bullying* por chola, por huachafa, por estar de polleras, por no estar afinada, por no tener dientes... pero ella siguió cantando. Yo he recibido *bullying* por atreverme a ser *trans* siendo cholo, por ponerme ropa de colores llamativos, por ser *camp*, por ser marica, por ser yo... y sigo viviendo. Wendy y su experiencia de vida, televisada y documentada en los medios sociales, me dan fuerza para seguir siendo yo: “Lo que digan de mi vida, suavcito me resbala” (Martin, *trans* masculino, 23 años. Entrevista personal, septiembre del 2021).

Necesitamos más espacios interseccionales de reconocimiento de experiencias comunes, pero no idénticas. La música —una vez más— brinda esos espacios, pero como participantes debemos expandir la discusión, la empatía, la visibilidad interseccional y la subversión cultural. Como académicos, urge ampliar el estudio de la comunidad LGBTI desde diversos frentes, pero en especial los espacios artistas, que abundan hoy en día, y no solo en Lima. La comunidad LGBTI limeña, gracias a la autogestión y el *networking*, accede a más espacios políticos, artísticos y de influencia social. De ser una comunidad reducida a la patologización por su condición de homosexual, pasa a ser una comunidad visible, activa social y económicamente, empoderada, solidaria y empática. Hay mucho camino por recorrer aún, pero en los espacios laborales artísticos se vislumbra optimismo, unión y ganas de transformar a la sociedad peruana.

En América Latina, como respuesta a la violencia social, las dictaduras, los conflictos internos, la desigualdad de género, diversas poblaciones han utilizado el arte como resistencia (Ochoa 2006, Milton 2014, Chornik 2018, Montero-Díaz 2016). Se forman, así, múltiples espacios artistas conmemorativos y por la memoria para discutir la violencia social, el trauma posconflicto, y transformar el futuro de sociedades quebradas por la violencia y la desconfianza. Todo esto mucho antes de que la palabra *artivismo*

penetrara en territorios latinoamericanos. Trabajos académicos como los de Andrea Giunta y Mercedes Liska demuestran cómo los estudios cuantitativos y cualitativos sobre música están provocando cambios tanto en el ámbito artístico (Giunta 2019: 55) como en las políticas culturales estatales (Liska 2021:103) al visibilizar información sobre todo en temas de género y desigualdad. Mi propia investigación sobre música fusión, blanquitud y antirracismo en Lima ilustra la importancia e impacto de la música popular como tecnología para la transformación de conflictos (2016), para el cambio de percepciones y estereotipos raciales (2018b), y para la construcción de una nueva ciudadanía (2019). Al ser la música, el género, la sexualidad, el cuerpo y el deseo parte de una experiencia social en comunidad, pero también algo muy personal, estos adquieren una fuerza única para subvertir el *statu quo*, derrumbar las jerarquías de poder establecidas y acatadas por la mayoría, y –¿por qué no?– reconstruir nuestra idea de mundo. Tenemos, desde América Latina, mucho que compartir, mucho que teorizar desde nuestra experiencia interseccional, mucho que aportar.

Referencias bibliográficas

- Aguiló, Ignacio. 2020. "YouTube Kitsch and the Racial Politics of Taste in the Andes: The Case of Delfín Quishpe". *Studies in Latin American Popular Culture* 38, pp. 1-21.
- Amico, Stephen. 2014. *Roll Over Tchaikovsky! Russian Popular Music and Post-Soviet Homosexuality*. Urbana: University of Illinois Press.
- Barz, Gregory. 2020. "Queering the Field: An Introduction". En *Queering the Field: Sounding Out Ethnomusicology*. Gregory Barz y William Cheng (Eds.), pp. 7-30.
- Barz, Gregory y William Cheng (Eds.). 2020. *Queering the Field. Sounding Out Ethnomusicology*. Nueva York: Oxford University Press.
- Behar, Ruth. 2003. *Translated Woman: Crossing the Border with Esperanza's Story*. Boston: Beacon Press.
- Blázquez, Gustavo. 2009. "(Des)Hacer las identidades: ejercicios para una teoría performativa de las subjetividades". Encuentro Dilemas de la Cultura: la Tentación de las Ideologías Contemporáneas. Universidad Nacional de Córdoba, 21-24 de abril del 2009.
- Bracamonte Allain, Jorge (Ed.). 2001. *De amores y luchas. Diversidad sexual, derechos humanos y ciudadanía*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.
- Brett, Philip; Gary C. Thomas y Elizabeth Wood (Eds.) 2006 [1994]. *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. 2.^a Ed. Nueva York y Londres: Routledge.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York y Londres: Routledge.
- . 2004. *Undoing Gender*. Nueva York y Londres: Routledge.

- Cecconi, Sofia. 2009. "Tango *Queer*: territorio y performance de una apropiación divergente". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 13.
- Chornik, Katia. 2018. "Memories of Music in Political Detention in Chile under Pinochet". *Journal of Latin American Cultural Studies* 27(2): 157-173.
- Clifford-Napoleone, Amber R. 2020. "Self and/as Subject Respectability, Abjection, and the Alterity of Studying What You Are". En *Queering the Field: Sounding Out Ethnomusicology*. Gregory Barz y William Cheng (Eds.) pp. 277-290. New York: Oxford University Press.
- Cornejo, Giancarlo. 2011. "La guerra declarada contra el niño afeminado: una autoetnografía *queer*". *Íconos, Revista de Ciencias Sociales* 39: 79-95.
- . 2014. "Las políticas reparativas del movimiento LGBT peruano: narrativas de afectos *queer*". *Estudios Feministas* 22(1): 257-275.
- . 2019. "Travesti Dreams Outside in the Ethnographic Machine". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 25(3): 457-482.
- Cusick, Suzanne G. 1999. "On Musical Performances of Gender and Sex". En *Audible Traces: Gender, Identity, and Music*. Elaine Barkin y Lydia Hamessley (Eds.), 25-48. Zurich: Carciofoli Verlagshaus.
- Diamond, Beverly y Salwa Castelo-Branco (Eds.). 2021. "Ethnomusicological Praxis: An Introduction". En *Transforming Ethnomusicology. Volume 1. Methodologies, Institutional Structures and Policies*. New York: Oxford University Press, pp 1-25.
- Felshin, Nina (Ed.) 1995. *But it is Art? The spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press.
- Ferrier, Claude. 2010. *El huayno con arpa: estilos globales en la nueva música popular andina*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Fuller, Norma. 2019. "Los estudios de género en el Perú. Aportes desde la Antropología". En *Trayectorias de los estudios de género. Balances, retos y propuestas tras 25 años en la PUCP*. Fanni Muñoz, Cecilia Esparza y Martín Jaime (Eds.).
- Gallo, Guadalupe y Pablo Semán. 2010. "Superficies de placer: Sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010". *Cuestiones de Sociología* 5-6: 123-142.
- Giunta, Andrea. 2019. *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gómez Cardeña, Sophia. 2019. "Representaciones sociales sobre la orientación sexual y la identidad de género de gays y lesbianas". En *Trayectorias de los estudios de género. balances, retos y propuestas tras 25 años en la PUCP*. Fanni Muñoz, Cecilia Esparza y Martín Jaime (Eds.). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú
- Halberstam, J. (2006). "What's that smell? Queer temporalities and subcultural lives". En *Queering the Popular Pitch*. Sheila Whiteley y Jennifer Rycenga (Eds.), pp. 3-25. Nueva York y Londres: Routledge.

- Halperin, David. (1995). *Saint Foucault: Towards a gay hagiography*. Nueva York: Oxford University Press.
- Hines, Sally. 2017. "The Feminist Frontier: On Trans and Feminism". *Journal of Gender Studies*, 28(2), 145-157, DOI: 10.1080/09589236.2017.1411791
- Jaime, Martín. 2009. *Informe anual sobre derechos humanos de personas trans, lesbianas, gays y bisexuales en el Perú 2008*. Lima: Promsex / Red Peruana TLGB.
- . 2013. *Diversidad sexual, discriminación y pobreza frente al acceso a la salud pública. Demandas de las comunidades TLGBI en Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú*. Buenos Aires: CLACSO.
- . 2019. "Representaciones sociales sobre diversidad sexual en el Perú: pobreza, discriminación y agencia". En *Trayectorias de los estudios de género. Balances, retos y propuestas tras 25 Años en la PUCP*. Fanni Muñoz, Cecilia Esparza y Martín Jaime (Eds.), pp. 301-326. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú
- Koskoff, Ellen (Ed.) 1987. "An Introduction to Women, Music and Culture". En *Women and Music in Cross Cultural Perspective*, Westport CT: Greenwood Press.
- . (Ed.) 1988. *Women and Music in Cross Cultural Perspective*, 2.^a Ed. Urbana: University of Illinois Press.
- . 1991. "Gender, Power, and Music". En *The Musical Woman, an International Perspective*, Judith Laing Zaimont (Ed.). Westport, CT: Greenwood Press.
- . 1996. "When Women Play: Musical Instruments and Gender Ideology," En *Voices of Women: Essays in Honour of Violet Archer*. Regula Qureshi (Ed.). Alberta: University of Alberta Press.
- . 2014. *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*. Urbana: University of Illinois Press.
- Leibetseder, Doris. 2012. *Queer Tracks: Subversive Strategies in Rock and Pop Music*. Traducido por Rebecca Carbery. Farnham, UK: Ashgate.
- Lenarduzzi, Víctor. 2012. *Placeres en movimiento. Cuerpo, música y baile en la "escena electrónica"*. Buenos Aires: Paidós.
- Liska, Mercedes. 2014. "Estudios de género y diversidades sexo-genéricas: dicotomías y encrucijadas analíticas en las investigaciones sobre música popular". *El Oído Pensante* 2(2): 1-21.
- . 2015 "Tango multicolor. Cambios recientes en la socialización nocturna en relación a los géneros y sexualidades" *Temas Antropológicos* 37(1): 95-120.
- . 2017. *Argentine Queer Tango. Dance and Sexuality Politics in Buenos Aires* Maryland, Lexington Books.
- . 2018. *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*. Buenos Aires: Milena Caserola.

———. 2021. La exclusión de artistas mujeres en los festivales: políticas de género y relevamientos cuantitativos en el ámbito musical profesional de la Argentina (2017-2019). *Resonancias* 25(49), pp. 85-107.

López Cano, Rubén. 2008. "Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al tango *queer*, timba, reguetón y sonideros". En *Músicas, ciudades redes: creación musical e interacción social*. Rubén GómezMuñiz y Rubén López Cano (Eds.). Salamanca: SIBE-Fundación Caja Duero.

Milton, Cynthia E (Ed.). 2014. *Art from a Fractured Past: Memory and Truth-Telling in Post-Shining Path Peru*. Durham: NC: Duke University Press.

Millán de Benavides, Carmen y Alejandra Quintana Martínez (Eds.). 2012. *Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Montero-Díaz, Fiorella. 2016. "Singing the War: Reconfiguring White Upper-Class Identity Through Fusion Music in Post-War Lima". *Ethnomusicology Forum*, 25(2), 191-209.

———. 2017. "YouTubing the "Other": Lima's Upper Classes and Andean Imaginaries". En *Music, Indigeneity, Digital Media*. Thomas Hilder y Tan ShzrEe Stobart Henry (Eds.). Reino Unido: University of Rochester Press.

———. 2018a. "La música fusión, ¿verdadera inclusión? Una exploración de la escena fusión en Lima". *Anthropologica* 36(40), 97-120.

———. 2018b. "Turning Things Around? From White Fusion Stars with Andean Flavour to Andean Fusion Stars with White Appeal". *Popular Music* 37(3), 424-443.

———. 2019. "Marginal like you!: Constructing Citizenship Through Fusion Music in the Peruvian Traditional Upper Classes". En *Citizenship in the Latin American Upper and Middle Classes. Ethnographic Perspectives on Culture and Politics*. Fiorella Montero-Díaz y Franka Winter (Eds.). Londres: Routledge.

Morad, Moshe. 2014. *Fiesta de diez pesos: Music and Gay Identity in Special Period Cuba*. Nueva York: Routledge.

Morcom, Anna. 2013. *Illicit Worlds of Indian Dance: Cultures of Exclusion*. Nueva York: Oxford University Press.

Motta Angélica. 2001. "Entre lo tradicional y lo moderno: la construcción de identidades homosexuales en Lima" En *De amores y luchas. Diversidad sexual, derechos humanos y ciudadanía*. Jorge Bracamonte (Ed.), pp. 144-164.

———. 2019. *La biología del odio. Retóricas fundamentalistas y otras violencias de género*. Lima: La Siniestra.

Munro, Ealasaid. 2013. "Feminism: A Fourth Wave?" *Political Insight* (septiembre): 22-25.

Muñoz, José Esteban. 1999. *Disidentifications: Queers of Colour and the Performance of Politics*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

- Muñoz, Fanni; Cecilia Esparza y Martín Jaime (Eds.). 2019. *Trayectorias de los estudios de género. Balances, retos y propuestas tras 25 años en la PUCP*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial.
- Muñoz, Fanni; Cecilia Esparza y Martín Jaime. 2019. "Introducción". En *Trayectorias de los estudios de género. Balances, retos y propuestas tras 25 años en la PUCP*. Fanni Muñoz, Cecilia Esparza y Martín Jaime (Eds.), pp. 11-20. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú
- Nettl, Bruno. 1983. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- Nochlin, Linda. 1971. "Why Have There Been No Great Women Artists?" *ARTnews* 69 (enero): 22-39.
- Ochoa, Ana María. (Ed). 2006. Music, Silences, Silencings: Music, Violence and Quotidian Experience. *TRANS-Transcultural Music Review* 10.
- Ortega Centella, Visitación. 2015. "El artivismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas". *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 10(15). Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, pp. 100-111.
- Scholz, Sally J. 2010. *Feminism: A Beginner's Guide*. Oxford: One World Publications.
- Shelemay, Kay Kaufman. 2020. "Queering the Field. A Foreword". En *Queering the Field: Sounding Out Ethnomusicology*. Gregory Barz y William Cheng (Eds.), pp. 3-4. New York: Oxford University Press
- Slominski, Tes. 2020. "Fielding the Field: Belonging, Disciplinarity, and Queer Scholarly Lives". En *Queering the Field: Sounding Out Ethnomusicology*. Gregory Barz y William Cheng (Eds.), pp. 217-234. New York: Oxford University Press.
- Sugarman, Jane C. 2019. "Theories of Gender and Sexuality. From the Village to the Anthropocene. En *Theory for Ethnomusicology. Histories, Conversations, Insights*. Harris M. Berger y Ruth M. Stone (Eds.), pp. 71-98.
- Taylor, Jodie (Ed.) 2012. *Playing it Queer. Popular Music, Identity and Queer World-making*. Berna: Peter Lang.
- van der Tuin, Iris y Rosemarie Buikema (Eds.) 2010. *Doing Gender in Media, Art and Culture*. Nueva York: Routledge.
- Viveros Vigoya, Mara. 2017. "La institucionalización de los estudios de género en América Latina: entre desafíos y desconfianzas". En *Qui sait? Expertes en genre et connaissances féministes sur le développement*, C. Verschuur (Dir.) París: L'Harmattan. Collection Genre et Développement. Rencontres, pp. 159-172.
- Whiteley, Sheila y Jennifer Rycenga (Eds.). 2006. *Queering the Popular Pitch*. Nueva York y Londres: Routledge.

Wood, Naomi Pueo. 2016. "Publicando el placer: los gestos *queer* en la música y el performance de Kumbia Queers y Krudas Cubensi". *Letras Femeninas* 42(1), 128-142. <https://www.jstor.org/stable/10.14321/letrfeme.42.1.0128>.

Wong, Deborah. 2006. "Ethnomusicology and Difference." *Ethnomusicology* 50(2), 259-279.

Notas sobre los autores

Rodrigo Chocano es doctor en Etnomusicología por la Universidad de Indiana y antropólogo por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Sus investigaciones se centran en la relación entre música, raza y patrimonio. Es autor de dos libros sobre música costeña en el Perú y ha publicado artículos en revistas especializadas nacionales e internacionales. Actualmente es Kluge Fellow en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos e investigador asociado del Smithsonian Institution. Es, también, becario posdoctoral Marie Curie 2023-2025 en la Universidad de Viena y profesor en la Maestría en Musicología de la PUCP.

Katharina Döring hizo una maestría en Etnomusicología en la Universidad Federal de Bahía (UFBA) en el 2000 y un doctorado en Educación en la Universidad de Siegen, Alemania, en el 2011. Desde el 2002 es profesora adjunta de la Universidad Estatal de Bahía (UNEB) en Artes, Música, Educación y Cultura. Trabaja en los campos de la Etnomusicología, la educación musical, las músicas-danzas de la diáspora africana, los estudios culturales y decoloniales, especialmente la samba de roda. Es autora del libro *Cantador de Chula - o samba antigo do Recôncavo baiano* (2016), además de numerosas publicaciones (textos, CD, películas) en torno a la samba de roda. Desde el 2013, es también profesora colaboradora en el Máster Profesional en Música de la Escola de Música de la UFBA en los campos de Educación Musical, Etnomusicología, Estudios Culturales y Arte-Educación. Entre el 2016 y el 2018 fue profesora en Post-Crítica en la UNEB en las disciplinas de Culturas Populares y Tradiciones Orales, y desde el 2018 es profesora en el Posgrado en Estudios Africanos, Pueblos Indígenas y Culturas Negras de la UNEB. Coordinó el *dossier* 48 “Música y educación: una relación interdisciplinaria y pluricultural” de la *Revista de FAEBA* en el 2017 y el *dossier* “Estudiando la samba...” de la revista *Pontos de Interrogação - Pós-Crítica* en el 2018. Es, además, coordinadora del proyecto y del grupo de investigación Koringoma-Laboratorio de Memorias y Prácticas Escénico-Poéticas-Musicales de las Culturas Populares, Negras e Indígenas de América Latina (CEPAIA-UNEB).

Marino Martínez Espinoza es guitarrista, compositor, docente e investigador. Es licenciado en Educación, Arte y Cultura por la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas y ha concluido sus estudios de maestría en Antropología por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Como guitarrista, ha ofrecido conciertos en países de América Latina y Europa. Es director de la casa editorial Abril Ediciones Musicales y director de Investigación de Caminos del Inka, Inc., con sede en Chicago. Es autor del libro *Manuel Acosta Ojeda, arte y sabiduría del criollismo* (2008), así como de diversos artículos en publicaciones peruanas y latinoamericanas. Es director de Yaku Taki, Centro Documental de la Música Tradicional Peruana. Actualmente, coordina la creación de la Fonoteca del Bicentenario para el Ministerio de Cultura del Perú.

Julio Mendivil es un etnomusicólogo, charanguista y escritor peruano radicado en Austria. Estudió Etnomusicología en el Departamento de Etnomusicología del Instituto de Musicología de la Universidad de Colonia (1994-2000), Alemania. Ha sido investigador y docente adjunto en Etnomusicología de la Universidad de Colonia y de la Universidad de Música y Teatro de Hannover, así como profesor visitante en diversas universidades tanto en Europa como en Latinoamérica. Ha dirigido la cátedra de Etnomusicología en la Universidad de Colonia (2008-2012) y el Center for World Music de la Universidad de Hildesheim (2013-2015). Entre el 2012 y el 2016 fue presidente de International Association for the Studie of Popular Music-Rama Latinoamericana (IASPM-AL), y en el 2017 presidente de IASPM a nivel mundial. Entre el 2015 y el 2017 fue titular de la cátedra de Etnomusicología en la Universidad Goethe de Frankfurt. Ha sido galardonado con el Premio de la Convocatoria José María Arguedas III de la Biblioteca Nacional del Perú en el 2001, con el Premio de Musicología Samuel Claro Valdés en el 2012 y con el Otto Mayer-Serra Award en el 2016. Es actualmente profesor titular de Etnomusicología de la Universidad de Viena, Austria.

Fiorella Montero-Diaz es directora del Departamento de Música/Tecnología Musical y profesora de Etnomusicología en la Universidad de Keele, Reino Unido. Ha recibido su maestría en Etnomusicología en Goldsmiths, Universidad de Londres, y su doctorado en Música en la Universidad de Royal Holloway, UK. Es especialista en música híbrida urbana y en el uso de la música como nexo social en contextos de posguerra, con énfasis en identidad juvenil, género, clases altas y blanquitud. Ha publicado artículos etnomusicológicos en revistas y libros especializados como *Ethnomusicology Forum*, *Popular Music*, *Anthropologica*, entre otros. Su más reciente libro es *Citizenship in the Latin American Upper and Middle Classes* (Routledge, 2019). Actualmente, lidera el proyecto *Sounding a Queer Rebellion: LGBTI Musical Resistances in Latin America*, junto con Luis Gabriel Mesa Martínez, proyecto financiado por el Fondo de

Investigación de Desafíos Globales (GCRF UK) y la Academia de Ciencias Médicas Británica.

Patricia Oliart es profesora asociada de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Newcastle, Reino Unido. Cuenta con un bachillerato en Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú, una maestría en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Texas, en Austin, y un doctorado en Geografía Humana de la Universidad de Newcastle. Investiga la producción y las prácticas culturales de colectivos de jóvenes asociadas al cambio social, las subjetividades políticas, los estudios de performance y los estudios de juventudes.

Camilo Pajuelo Valdez. Guitarrista y musicólogo. Egresó del Conservatorio Nacional de Música de Lima en la especialidad de Guitarra y recibió el grado de Maestría en Artes en la Universidad de Helsinki. Actualmente, es candidato a doctor en Musicología en el Departamento de Estudios de Filosofía, Historia, Cultura y Arte de la misma universidad. Ha combinado su interés por la investigación y la práctica musical dando conciertos, conferencias, y talleres en varios países de Europa y Latinoamérica. Ha realizado diversas publicaciones sobre la guitarra andina, entre ellas, *Guitarra andina. Cuadernos de estudio N.º 1* (1996) y *Raúl García Zárate, fundamentos para el estudio de su vida y obra* (2005), publicada en el repositorio de tesis electrónicas de la Universidad de Helsinki, además del video tutorial *La guitarra andina: sus técnicas y afinaciones* (2013).

Raúl R. Romero es un sociólogo y musicólogo peruano. Obtuvo su licenciatura en Sociología en la Pontificia Universidad Católica del Perú, una maestría en Etnomusicología en la Universidad de Columbia y un doctorado en Musicología en la Universidad de Harvard. Ha sido director del Instituto de Etnomusicología y de la Escuela de Música de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en donde es actualmente profesor principal en el Departamento de Artes Escénicas y director de la Maestría en Musicología. Ha sido profesor invitado en la Universidad de California, Los Angeles, y en la Universidad de Colgate, Nueva York. En el 2005 recibió la beca Guggenheim. Es autor de varios artículos y libros académicos, entre ellos *Debating the Past: Music, Memory and Identity in the Andes* (2001) y *Todas las músicas: diversidad sonora y cultural en el Perú* (2017).

Julia María Sánchez Fuentes es especialista en gestión del patrimonio cultural inmaterial. Ha sido directora de Investigación e integrante el Consejo Directivo de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (ENSF-JMA). Fundadora,

responsable ejecutiva y de investigación del Centro de Documentación y Archivo Audiovisual José María Arguedas. Cuenta con publicaciones y trabajos de investigación en Antropología Visual y en el área de salvaguardia de contenidos sobre música tradicional andina y amazónica. Ha publicado la edición documental y compilación sonora para tres álbumes discográficos, *Registro sonoro: colección José María Arguedas*; ha dirigido tres documentales para la serie de videos etnográficos de la ENSF-JMA, el libro-disco *Memoria de música y canto de los pueblos indígenas u originarios: zona amazónica*; y el libro biográfico *El canto de un jilguero: Ernesto Sánchez Fajardo*, en homenaje a su padre, el cantautor de música tradicional peruana El Jilguero del Huascarán. Compagina la investigación con su actividad como especialista en comunicación audiovisual para la asistencia en la recuperación y preservación de la memoria histórica en el arte popular; es productora y creadora de contenidos para programas culturales de música y danza tradicional peruana en radio y televisión nacional.

Aurelio Tello es un musicólogo, compositor y director coral peruano. Desde 1982 radicó en México, donde realizó trabajos de investigación para el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez-Instituto Nacional de las Bellas Artes (CENIDIM-INBA). Es redactor del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* y del *Diccionario iberoamericano del cine*. Fundó, en 1989, la Capilla Virreinal de la Nueva España. Participó en congresos, cursos y conferencias en México, Estados Unidos y diferentes países de América Latina y Europa. Obtuvo el Premio de Excelencia Académica del INBA, el Premio de Musicología Casa de las Américas de Cuba y la cátedra de Musicología Jesús C. Romero (2008). Sus obras se han presentado en foros, festivales y ciclos de conciertos de música contemporánea. En el 2014 fue designado exalumno ilustre del colegio nacional Daniel A. Carrión, de Cerro de Pasco, Perú, y profesor honorario del Conservatorio Nacional de Música del Perú. En el 2016 recibió el premio Personalidad Meritoria de la Cultura del Ministerio de Cultura del Perú. Es profesor de la especialidad de Música de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Es director del Coro de Madrigalistas de la PUCP y lo fue de la Orquesta de Música Barroca Iberoamericana de la Universidad Nacional de Música.

Zoila Vega Salvatierra es licenciada en Artes con mención en Música por la Universidad Nacional San Agustín-UNSA (1995), máster en Musicología por la Universidad de Chile (2001), doctora en Ciencias Sociales por la UNSA (2005) y doctora en Musicología por la Universidad Nacional Autónoma de México (2019). Ha publicado *Texto y contexto de la obra de Roberto Carpio en la Arequipa del siglo XX* (2001), *Vida musical cotidiana en la Arequipa del oncenio de Leguía 1919-1930*, (2006) y *Música en la catedral de Arequipa (1609-1881)*, (2012), además de varios artículos sobre música peruana en diversas

revistas especializadas Su área de investigación es la música del sur del Perú de los siglos XVIII al XX. Actualmente, es profesora de investigación musical de la Escuela de Artes de la UNSA y docente en la maestría de Musicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Vera Wolkowicz es doctora y magíster en Música por la Universidad de Cambridge (Inglaterra), y licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Su trabajo versa sobre la ópera italiana en Buenos Aires a mediados del siglo XIX y el inicio de los nacionalismos musicales en América Latina a comienzos de siglo XX. Es autora de los libros *Inca Music Reimagined* (2022) y *Música de América: estudio preliminar y edición crítica* (2012). Actualmente, es investigadora posdoctoral Marie Sklodowska-Curie Individual Fellowship en el Centre de Recherches sur les Arts et le Langage, École des Hautes Études en Sciences Sociales (París), y participa en el proyecto dirigido por Silvina Mansilla “Historias socio-culturales del acontecer musical de la Argentina (1890-2000)”, Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires.

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE
TAREA ASOCIACIÓN GRÁFICA EDUCATIVA
PASAJE MARÍA AUXILIADORA 156 - BREÑA
CORREO E.: tareagrafica@tareagrafica.com
PÁGINA WEB: www.tareagrafica.com
TELÉFOS.: 424-8104 / 424-3411
DICIEMBRE 2022 LIMA - PERÚ

Los textos incluidos en el presente volumen, todos ellos escritos por profesionales de destacada labor investigadora, han sido inteligentemente organizados en una estructura que pone en evidencia tres aspectos fundamentales de las actuales problemáticas que afrontan las ciencias humanísticas y sociales, reflejados en los títulos de sus secciones: identidades (en construcción), liderazgos (en disputa) y transgresiones (en negociaciones). Quienes lean estos trabajos asistirán a una estimulante sucesión de propuestas teóricas y metodológicas que permiten conocer numerosos aspectos de la realidad musical peruana en particular y latinoamericana en general.

Enrique Cámara de Landa, Universidad de Valladolid, España

Este libro resultará de gran interés para todos quienes se interesen por la música del Perú en sus diversas formas de expresión y períodos históricos, pues su revisión crítica de la historiografía y los problemas culturales contemporáneos ofrece claves indispensables para comprender en profundidad cómo se ha escrito la historia musical del Perú en épocas anteriores.

Alejandro Vera, Pontificia Universidad Católica de Chile

Rodrigo Chocano / Katharina Döring / Marino Martínez / Julio Mendivil / Fiorella Montero-Díaz / Patricia Oliart / Camilo Pajuelo / Raúl R. Romero / Julia María Sánchez Fuentes / Aurelio Tello / Zoila Vega Salvatierra / Vera Wolkowicz



Instituto de
Etnomusicología

