



Korina Grely Irrazabal Laos
(Lima, 1995)



Músico violinista y bachiller en Musicología por la Universidad Nacional de Música (UNM). Inició estudios en el Instituto Superior de Música Daniel Alomía Robles en Huánuco y continuó en el Conservatorio Nacional de Música, actualmente UNM, en Lima. Fue ponente del I Encuentro Interdisciplinario de Investigación Musical (2017) entre estudiantes investigadores de la UNM y la Pontificia Universidad Católica del Perú, de las VIII Jornadas Académicas de Ciencias de la Música (2021) del Conservatorio Superior de Música de Ecuador, y del I Encuentro de Jóvenes Investigadores de la UNM (2021). Fue colaboradora de investigación del proyecto discográfico Compositores Peruanos, editado por el Centro de Investigación de la UNM (2017). Su línea de investigación está enfocada en aspectos estéticos de la música en contextos urbanos.

«Este es el rock de los incas»: expresiones sonoro-musicales de etnicidad andina en la creatividad y *performance* de la banda Uchpa

«This is the rock of the Incas»: sonorous-musical expressions of Andean ethnicity in the creativity and performance of the Uchpa rock band



Korina Grelly Irrazabal Laos

Universidad Nacional de Música

grelly102@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4963-3621



Resumen

El presente artículo aborda la relación entre las características sonoro-musicales de las prácticas tradicionales del Ande y la etnicidad andina manifestadas en la práctica actual del rock en el Perú. Este estudio analítico-descriptivo está enfocado en la creatividad musical de la banda peruana de rock Uchpa, conformada en el año 1991 en el departamento de Ayacucho. En la primera sección se describe el contexto histórico y político en el cual surgió la banda y se analiza su rol en el aspecto performativo al manifestar un sentido identitario respecto de lo andino y, concretamente, lo incaico. En la segunda sección se profundiza en el análisis musical para develar de qué manera los aspectos significativos de la banda constituyen una práctica de etnicidad en torno a su resultado estético musical.

Palabras clave

Etnicidad; rock; música andina; Uchpa; Perú

Abstract

This article approaches the relationship between the sonorous-musical characteristics of the traditional Andean practices and the andean ethnicity process manifested in the current practice of rock in Peru. This analytical-descriptive study is focused on the musical creativity of the Peruvian rock band Uchpa, formed in 1999, locally in Ayacucho. The first section describes the historical and political context in which the band emerged and analyses its role in the performative aspect by expressing a sense of identity respect to the Andean and, specifically, the Inca. In the second part, the musical analyzes is amplified to reveal how the significant aspects of the band constitute a practice of ethnicity around musical aesthetic result.



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Keywords

Ethnicity; rock; Andean music; Uchpa; Peru

Recibido: 04/06/21

Aceptado: 05/07/21

Introducción

El presente estudio surge del interés en comprender cómo en el contexto actual del Perú las manifestaciones de la música tradicional son llevadas al género rock. Desde el año 2019 investigo sobre la práctica musical del rock en el Perú, enfocándome particularmente en la banda Uchpa y sus formas performativas de sincretizar la música popular global y la música tradicional andina en la urbe limeña. El acercamiento hacia esta forma de práctica musical proviene de la observación de que este universo de expresiones musicales no cuenta con abordajes de carácter propiamente musicológico en el Perú.

Esta investigación de tipo analítico-descriptivo ha sido realizada desde un acercamiento medial debido a la actual situación de confinamiento social en 2021. El material de estudio fueron videoclips de dos canciones de la banda: *Allinchacusaq* y *Danzaq*, así como entrevistas directas a sus principales músicos, Fredy Ortiz y Marcos Maizel. Mediante el análisis musical en sus aspectos estructural-formal, rítmico-melódico y performativo musical, he querido exponer la presencia de expresiones musicales tradicionales del Ande en la elaboración del rock y la significación en la que se suscribe el proceso creativo de Uchpa para manifestar un sentido etnicitario respecto de lo andino, sobre todo de lo incaico. En tal sentido, se plantea la siguiente pregunta: ¿De qué manera las expresiones sonoro-musicales de las tradiciones andinas están presentes en el proceso creativo y en la *performance* de la banda de rock Uchpa y cómo estas constituyen una práctica de etnicidad andina?

Enfocar el contexto histórico y sociopolítico del siglo xx en el que emerge la visión creativa de la banda ha sido determinante para comprender la presencia etnicitaria de lo peruano-andino dentro de la práctica del rock en el Perú.

1. Sentido, discurso y performatividad andina inca

1.1. Emergencia de la etnicidad en la práctica del rock en Perú del siglo xx

La principal diferenciación entre los conceptos «etnia» y «etnicidad» radica en que este último deriva del primero. Etnia es un concepto objetivable que está inmerso en un grupo poblacional, el cual ocupa y comparte un territorio, así como rasgos culturales y fenotípicos. Mientras que la etnicidad es una acción consciente de vinculación a un determinado grupo social, lo cual la convierte en un hecho subjetivo (Martí, 2000, p. 121). En ese sentido, la adscripción consciente a un determinado grupo social que sostiene la

idea de lo peruano se hizo presente en la práctica del rock en el Perú hacia la segunda mitad del siglo xx, mediante la inclusión de sonidos, instrumentos y melodías de algunas prácticas musicales tradicionales de las regiones de la costa y la sierra. Según Cornejo (2018a), «el interés por conseguir una identidad propiamente latina y/o específicamente peruana generó el surgimiento de una corriente musical orientada hacia la fusión del rock con la música andina y afroperuana» (p. 24).

A inicios de los años setenta, las primeras bandas integradas a esta tendencia musical en el rock peruano fueron El Polen, El Opio, El Ayllu, El Trébol, Zulu y Cacique. Entre estas destacó la banda El Polen, que consiguió no solo reconocimiento internacional, sino que además destacó por fusionar elementos de la música tradicional de raíces andinas con el rock, e incluso con música clásica (Cornejo, 2018a, p. 24). Al respecto, el musicólogo Josep Martí (2000) sostiene que «la relación entre etnicidad y música no se refleja tan solo en unos productos musicales concretos, sino que también implica la actualización de un determinado componente ideacional en los usos que se hace de la música» (p. 128).

Así, el surgimiento de la idea «peruanidad» en el rock respondió al ideario de lo auténtico y tradicional, apelando principalmente a músicas de origen andino y afro; y se manifestó en una forma etnicitaria de identidad peruana enquistada en la práctica de un género musical contemporáneo y translocal como es el rock.

1.2. El sentido andino de la banda Uchpa

Siguiendo la tendencia de los años setenta —la incorporación de componentes de músicas tradicionales del Ande al rock—, la banda Uchpa se formó en 1991 en el departamento de Ayacucho. Su objetivo es crear conciencia sobre el pasado andino en las nuevas generaciones, para lo cual plantean una propuesta musical que ellos sintetizan como «el rock de los incas». De este modo, Uchpa hace uso de diferentes componentes musicales, performativos y discursivos que manifiestan un sentido de lo andino y lo tradicional.

1.2.1. El discurso de identidad peruana

La banda, usualmente representada por el vocalista Fredy Ortiz y el guitarrista Marcos Maizel, sostiene su discurso de identidad en entrevistas y conciertos. La dupla manifiesta que la intención de su música es inculcar en su público un sentimiento de orgullo por lo inca y por la historia nacional. Marcos Maizel señala:

El concepto de Uchpa es identidad y que la gente no tenga vergüenza de su pasado, que se sienta orgullosa de tener el apellido Inca, Mamani, Quispe, etc. Tienen un pasado, tienen una historia, eso es lo que enseña Uchpa y es lo que yo sigo aprendiendo (citado en PeruHDTV, 2015, 49m55s).

Este breve relato representa el nexo de identidad entre la producción sonora y la suposición de un grupo étnico, que en este caso se remite a lo incaico. Si la «etnicidad es sobre todo consciencia de identidad grupal» (Martí, 2000, p. 120), entonces el sentido etnicitario que comprende el discurso de la banda se identifica a sí mismo como una manifestación de lo andino que a su vez representa la idea de lo nacional y lo peruano.

1.2.2. La *performance* de la peruanidad andina inca

La aparición de la banda Uchpa en la escena musical concretiza la idea de identidad discursada por sus integrantes. En la *performance* de Uchpa, este ideario se manifiesta a través del vestuario, el uso de instrumentos musicales tradicionales, la inclusión de un elenco de danzantes de tijeras y la exhibición de la bandera multicolor (del Tahuantinsuyo) junto a la bandera del Perú.

Durante la *performance* de Uchpa es usual ver al vocalista Fredy Ortiz con un tocado o una montera que es indumentaria de los *danzaq* o danzantes de tijera de la región Ayacucho, y en ocasiones usa una vestimenta que remite más elocuentemente a lo incaico (ver figura 1). Asimismo, Ortiz suele actuar en el escenario con un chaleco que lleva bordado en la espalda la bandera del Perú o la bandera multicolor del Cusco, y le cuelgan de los hombros cintas largas de colores que corresponden a los colores de dicha bandera. Por otro lado, los danzantes de tijeras, que generalmente son dos, ejecutan pasos de esta danza tradicional al tempo o *beat* del rock.



Figura 1. Fredy Ortiz muestra la bandera multicolor junto al danzante Qechele, quien simula un ritual de ofrenda a la tierra. Fuente: Ñiquen (2015).

En algunas canciones, uno o dos ejecutantes vestidos a la usanza tradicional de alguna localidad ayacuchana hacen uso del *waqrapuku* o *waqrapuco*, aerófono andino fabricado de cuernos de res, que caracteriza a la música de herranza conocida como *toril* o *turil*. Finalmente, durante los conciertos es significativo el acto realizado por Ortiz de flamear la bandera del Perú o la bandera del Tahuantinsuyo, que en algunas ocasiones opta por cubrirse con una de ellas como si de una capa se tratase, y así proseguir su actuación (ver figura 2).



Figura 2. Fredy Ortiz flamea simultáneamente las banderas del Perú y del Tahuantinsuyo junto con el danzante Qechele, dos músicos tocadores de *waqrapuco*, dos bailarines locales y el guitarrista Marcos Maizel, al finalizar un concierto. Fuente: Ñiquen (2015).

1.2.3. El idioma quechua como pervivencia de lo incaico

Según la lingüista Inge Sichra (2006), «el quechua no es “cualquier” lengua. Con ella se asocia la época de gloria del Imperio incaico y su impresionante expansión geográfica» (p. 71). En este sentido, el uso del quechua en las canciones de la banda Uchpa está asociado a una idea de continuidad y permanencia de este idioma, lo cual se asume en el imaginario como una manifestación representativa de lo que fue el periodo incaico. Según Cornejo (2018b, p. 238), Uchpa fue la primera banda de rock en el Perú que hizo uso del idioma quechua en su repertorio musical, y cuyo uso se volvió representativo de la misma. La identidad, como consigna ideológica de la banda, se manifiesta también a través de la oralidad, buscando en su relato evocar a lo histórico, es decir, lo incaico. Así lo señala Ortiz en una comunicación personal:

En todas esas canciones [refiriéndose al repertorio de la banda] no está ausente la identidad, yo mismo, mi cultura no está ausente, es identidad. Aparte el idioma, el idioma es el quechua y todos sabemos que el quechua es identidad. ¡Ya a donde más! El quechua es recontra identidad nuestra, inca, chanca. Soy la cultura chanca y el quechua es nuestro idioma materno (Fredy Ortiz, comunicación personal, 25 de octubre de 2019).

Esta manifestación sobre el uso del quechua en la lírica de Uchpa reafirma su vinculación con lo que ellos consideran parte de «su pasado» cultural. Del mismo modo lo refiere Maizel:

Lo de Uchpa es un proceso. Primero de aceptación de la lengua quechua, de sentirse orgullosos de su pasado, de su lengua. [...] Es darse cuenta de que el quechua es bonito. Porque lo primero que escuchan de Uchpa es la música, los jalamos [al público] con el rock, con el violín, con los solos de guitarra, pero después empiezan a pensar: ¿por qué no sigo hablando quechua? Y eso para mí es lo más bonito que es Uchpa, que es la palabra «identidad» (citado en PeruHDTV, 2015, 5m44s).

Para la banda, el quechua es referente de lo incaico y, a su vez, signo de identidad peruana. Esta es una idea central en el discurso de la banda, no solo en el uso del quechua en la lírica musical, sino que además lo emplea Fredy Ortiz para dar anuncios hablados y enviar saludos a sus seguidores en conciertos y entrevistas, con lo que demuestra que es su lengua materna.

1.3. Entre el rojo y el verde, cenizas quedan

La banda Uchpa se crea a inicios de la década de 1990 en Ayacucho, época en que finalizaba un conflicto interno que afectó a pobladores de zonas rurales y urbanas (Subia, 2007, p. 49). El vocalista de la banda, Fredy Ortiz, vivenció estos enfrentamientos que fueron determinantes para el surgimiento de una visión política de la banda. En una entrevista Ortiz indica:

[Nombramos a la banda] Uchpa porque en la década de los años ochenta estábamos viviendo la guerra interna, el terrorismo. Yo estaba luchando contra la subversión porque yo era policía. Ahora, vamos a ponerle «el rojo con el verde» [haciendo referencia a los grupos guerrilleros, por un lado, y a las fuerzas policiales y militares del gobierno peruano, por otro lado] y está probado que el enfrentamiento de estos dos siempre era destrucción. Toda violencia es mala, entonces quedan cenizas y esto traducido al quechua: Uchpa (citado en PeruHDTV, 2015, 4m59s).

El hecho de asignarle este nombre a la banda tiene un significado dentro del contexto histórico-político nacional. De modo que el inicio de la producción de canciones de Uchpa aconteció en las postrimerías del conflicto armado que dejó en la población quechua la mayor cantidad de víctimas. Por este motivo, según Ulises Zevallos (2011), el uso del idioma y de la tradición musical quechua por Uchpa sirvió para diferentes objetivos. Por una parte, con su propuesta musical, Uchpa trató de sensibilizar a la población urbana

con el mensaje de que tanto la lengua como la tradición musical quechuas son parte de una cultura viva. Por otra parte, le permitió expresar las dificultades por las que venía atravesando la población quechuhablante. En este sentido, la música de Uchpa fue un vehículo de protesta contra las acciones violentas de las fuerzas armadas y del movimiento Sendero Luminoso (p. 65).

Refiriéndose a la canción *Ama suwa, ama llulla, ama q'ella*, Fredy Ortiz toma una postura crítica frente a la institucionalidad oficial y señala: «[La letra] decía la verdad de lo que ocurría: denunciaba la corrupción y los abusos de mi institución policial» (citado en Zevallos, 2011, p. 65). Así se observa en la lírica de esta canción:

<i>Ama qella ama qella</i>	No seas flojo, no seas flojo
<i>Ama sua, ama sua</i>	No seas ladrón, no seas ladrón
<i>Ama llulla, ama llulla.</i>	No seas mentiroso, no seas mentiroso.
<i>Llullata qallunta kuchumusun</i>	Cortaremos la lengua del mentiroso
<i>Suata makintapa kimusun</i>	Quebraremos la mano del ladrón
<i>Qellata wasantapan yamusun.</i>	Golpearemos la espalda del flojo.
<i>Llumpaysuta.</i>	Pura lava.
<i>Kutikuti rispanchis</i>	Regresaremos varias veces
<i>Wanawananankama</i>	Hasta que escarmiente
<i>Kutikuti rispanchis</i>	Regresaremos varias veces
<i>Wana wiñaypaq ñakarichun.</i>	Para que eternamente sufra.
<i>Llullata qalluntapa kuchumusun</i>	Cortaremos la lengua del mentiroso
<i>Suata makintapa kimusun</i>	Quebraremos la mano del ladrón
<i>Qellata wasantapan yamusun.</i>	Golpearemos la espalda del flojo.
<i>Llumpay suta.</i>	Pura lava.
<i>Kutikuti rispanchis</i>	Regresaremos varias veces
<i>Wanawananankama.</i>	Hasta que escarmiente. ¹

2. La tradición andina y su sentido etnicitario en la creatividad del rock

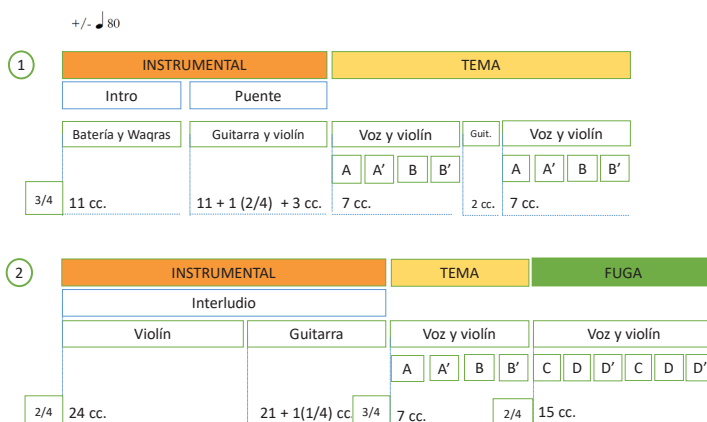
2.1. La forma del huayno y su prevalencia en la estructura del rock: la representación de lo ancestral

El huayno es el género musical de mayor difusión y popularidad en la zona andina del Perú. Su extensión geográfica abarca desde Cajamarca, al extremo norte, hasta Puno, al extremo sur. Por esta razón presenta una gran diversidad en sus características musicales de acuerdo a la localidad, la región y el grupo social que lo interpreta (Romero, 2002, p. 42). Según el etnomusicólogo Julio Mendivil (2010), existen características generales en la forma musical que son comunes a la diversidad que presenta el género huayno en el Perú:

1. Traducción de Fredy Ortiz, transcrita y citada en Zevallos (2011, p. 73).

Se conoce como huayno a un tipo de canción indígena o mestiza de ritmo y estructura binaria, con forma estrófica basada en coplas de frases cortas que pueden presentar diversas combinaciones (AABB, AAAB, ABB o AABBCC, por ejemplo). En la actualidad se halla bastante extendida la forma que consta de tres o cuatro estrofas en quechua, español o de forma bilingüe, una repetición instrumental de la estrofa, un interludio y una especie de coda llamada fuga, cuya melodía difiere de la estrofa y es ejecutada más rápido o aumentando la intensidad de la interpretación (p. 39).

En este sentido, la banda Uchpa hace uso de la forma del huayno al estructurar la canción *Allinchacusaq*, que fue compuesta con motivo de su participación en el festival de música Claro-Perú 2013. A continuación se presenta la transcripción de la forma y estructura de *Allinchacusaq*:



cc.: compases

Transcripción 1. Forma musical del huayno en la estructura de la canción *Allinchacusaq*.

Fuente sonora: Andrés Chimango Lares (2013). Transcripción propia.

Allinchacusaq tiene una estructura binaria de forma estrófica (AA'BB'), en la que el tema principal (frase A) se repite con una variación melódica; mientras que la repetición de B añade una reiteración del último compás de la frase. A su vez, cada estrofa AA'BB' es presentada tres veces a lo largo de la canción, y en cada aparición se tiene una lírica distinta. En las secciones instrumentales, el violín presenta la melodía del tema principal y realiza variaciones rítmico-melódicas.

El tema principal AA'BB', en compás de 3/4 y con tendencia a la subdivisión binaria, tiene una extensión de 7 compases, y no existe una relación proporcional o una extensión equivalente entre sus frases A y B. En la tercera aparición del tema principal, sobre el último tiempo se hace una breve pausa, equivalente al silencio de corchea, que marca la aparición de la coda o fuga. Esta nueva sección, ejecutada a tempo más rápido, presenta una melodía en compás

de 2/4 bajo la forma CDD', la cual al ser reiterada conserva su forma estrófica.

En la estructura de *Allinchacusaq*, se ha conferido predominancia a los aspectos formales del género musical huayno, siendo estos: la estructura binaria y la forma estrófica, la presencia de interludios instrumentales que reexponen el tema principal y la aparición de una sección llamada fuga que contrasta, a nivel métrico, rítmico-melódico y de tempo, con anteriores secciones de la canción. Este empleo de la forma del huayno señala el sentido andino conferido por Uchpa al rock, debido a que existe una práctica culturalmente instituida en la identidad andina local en cuanto a este género musical, como refiere Carlos Huamán (2006): «el huayno como parte de la tradición oral y la memoria colectiva está constituido como un referente importante en la configuración de la identidad andina local o regional» (p. 93). Además, Mendivil (2010), refiriéndose al rol que tuvo José María Arguedas en la difusión de la práctica del huayno en tanto expresión ancestral y nacional, señala que:

Arguedas vio en el huayno una metáfora de su ideal de nación, sentándolo como emblema del mestizaje cultural peruano, más con predominancia de lo andino sobre lo hispánico. En ese sentido, el huayno dejó de ser algo «primitivo» para la intelectualidad y devino portador de un mensaje ancestral y reivindicativo de la cultura andina (p. 39).

De esta manera, el huayno, convertido en emblema de la cultura peruana, es signado como el género musical portador de una ancestralidad andina en la que la banda Uchpa suscribe su música a través del uso de elementos compositivos propios de dicho género.

2.2. Al *beat* de la herranza: referente de lo festivo-rural

La herranza es una festividad representativa de las regiones que conforman el trapecio andino: Ayacucho, Apurímac y Huancavelica. Se realiza entre los meses de abril y agosto para la marcación del ganado familiar y comunal. En ella se ejecuta la música denominada *toril* o *turil*, que se caracteriza por el uso de instrumentos aborígenes: la *tinya* y el *waqrapuco* (Instituto Nacional de Cultura, 2005, p. 171), y en algunas localidades se incluye el uso de arpa y violín (Ulfe, 2004, p. 52). Esta actividad, en la que se acompaña el trabajo comunitario o familiar con cantos, música y baile, permite atenuar la exigencia física que demandan las labores agrarias (Rivera, 2019, p. 11).

Es importante señalar que el *waqrapuco*, aerófono fabricado de cuernos de vacuno y tiras de caucho, en su contexto ritualizado es empleado a dúo, conformado por dos instrumentos contruidos con el enroscado en sentido opuesto el uno con el otro. Sobre esta condición dual, Fredy Ortiz manifiesta que:

El *waqrapucu* son los cuernos de toro y de vaca. El de vaca [tiene un sonido] más grave; y el de toro, más agudo. De tal manera que tienen que ser [ejecutados a] dúo, siempre a dúo. [...] [En] las corridas de toros, en el campo, siempre se usan dos *waqrapucus* (citado en TVPerú, 2019, 38m27s).

En este relato de Ortiz, se evidencia su interés por conservar esta condición dual de la

música tradicional del toril. Por otra parte, la sonoridad de la *tinya*, membranófono con cuero de tipo tambor, también está presente en *Allinchacusaq*. En la introducción de la canción se hace uso dual de este aerófono y es ejecutado al ritmo de la batería, como se ve en la siguiente transcripción:

+/- ♩ 80

Waqrapucos

Batería

Transcripción 2. Melodía de *waqrapucos* y ritmo de la batería en la introducción de *Allinchacusaq*.

Fuente sonora: Andrés Chimango Lares (2013). Transcripción propia.

La melodía en la triada mayor de sol es ejecutada al unísono por dos músicos tocadores de *waqrapuco*. En el discurrir melódico es común el uso de apoyaturas a intervalos de 3.a menor, 4.a y 5.a justa. Estas apoyaturas son inherentes al mecanismo de ejecución del *waqrapuco*; por ende, su ejecución es representativa en la música de toril y su efecto melódico trasciende a la idea de ornamento. Por otra parte, la base rítmica, a un tempo promedio de 80 bpm, es marcada en el bombo de la batería, y en la sección introductoria consiste en un ostinato de corcheas. Esta regularidad en el pulso crea una sensación de binariedad que emula el toque ostinato de la *tinya* en la música de toril.

En la introducción de *Allinchacusaq*, el uso del *waqrapuco* y del bombo representa la

sonoridad de la dupla instrumental *waqrapuco-tinya*, que es propia de la música de toril. La melodía trifónica presenta las inflexiones distintivas del aerófono; y la base rítmica en el membranófono es simétrica y constante.

Es de importancia señalar que este pasaje musical con *waqrapuco* es ejecutado no por uno, sino por dos músicos al unísono, en concordancia con el manifiesto de Ortiz en su intención de conservar esta tradición de la música de herranza. En este sentido, la banda Uchpa integra a su música no solo melodías y ritmos, sino también sonoridades instrumentales específicas que remiten a una estética tradicional correspondiente con el carácter festivo del contexto pecuario andino.

2.3. Un *atipanakuy* musical: el ritual de la danza de tijeras en la *performance* confrontacional del rock

La danza de tijeras es representativa de los andes centrales del Perú y se practica en los departamentos de Ayacucho, Apurímac, Huancavelica y el norte de Arequipa. En cada localidad esta danza posee sus propias particularidades en lo musical, a nivel performativo y sonoro. Esta danza es en sí misma un ritual que favorece el buen desempeño del año agrícola. Por ello, su práctica corresponde a etapas específicas del ciclo agrícola, es decir, desde mediados de abril hasta comienzos de noviembre, esto es, durante la estación seca y al inicio de las primeras lluvias (Arce, 2006, p. 31).

En esta danza hay un momento en el que dos o más tríos, conformados por arpa, violín y danzante, se enfrentan actuando de forma alternada a modo de un duelo músico-coreográfico denominado *atipanaku*. El *atipanakuy* o competición es el momento en que los danzantes ostentan su capacidad de realizar audaces saltos y movimientos corporales, así como su habilidad creativa (Starmedia, 2006, citado en Álvarez, 2007, p. 73). Este carácter competitivo de la *performance* musical en la danza de tijeras es trasladada por Uchpa a la forma musical del rock.

Danzaq es una composición en rock en la que se integran melodías de la música de danza de tijeras. A decir de los integrantes de Uchpa, se trata del estilo *hard rock* que utilizó la banda australiana AC/DC en los años setenta. El sentido de competitividad de esta expresión tradicional andina es llevado a la canción *Danzaq* mediante el protagonismo alternado entre los dos instrumentos musicales que son referentes de los géneros musicales contrarios que la constituyen: el violín, como referente de la danza local de tijeras, y la guitarra eléctrica, como referente global del rock. Así se muestra esta

+/- ♩ 120

1	INTRO	PUENTE	TEMA		INTERLUDIO I				
	Violín	Guitarra Eléctrica	Guitarra Eléctrica	Voz	Guitarra Eléctrica	Violín y Guitarra Eléctrica	Violín	Guitarra Eléctrica	Violín
	Melodía 1		Melodía 2		Melodía 3	Melodía 4	Melodía 5	Melodía 6	Melodía 4
4/4	3+1(3/4)cc.	4 cc.	9 cc.	10 + 1(2/4)cc.	8 cc.	4 cc.	8 + 1 (1/4) cc.	2 cc.	4 cc.

2	PUENTE	TEMA		INTERLUDIO II		CODA
	Guitarra Eléctrica	Guitarra Eléctrica	Voz	Guitarra Eléctrica	Violín y Guitarra Eléctrica	Violín y Arpa
		Melodía 2		Melodía 7	Melodía 4	
	4 cc.	9 cc.	10 + 1(2/4) cc.	18 cc.	4 cc. 3/4	+/- 16 cc.

Transcripción 3. Protagonismo del violín y de la guitarra eléctrica en *Danzaq*.

Fuente sonora: Uchpa (2017). Transcripción propia.

En el violín se interpreta melodías en la escala menor pentafónica de *mi*, así como melodías trifónicas sobre la tónica *sol* como su relativa mayor. Por su parte, en la guitarra eléctrica se hace uso de la escala diatónica de *mi* menor. Las secciones musicales que protagoniza el violín se caracterizan no solo por presentar motivos melódicos de la práctica tradicional de la danza de tijeras, sino por ser interpretadas bajo el canon musical estético propio de esta tradición por el músico Andrés Lares «Chimango», renombrado violinista procedente de la provincia de Lucanas, Ayacucho.

Por otro lado, las secciones de la guitarra eléctrica, interpretadas por Marcos Maizel, corresponden a una estética musical del rock, que presenta pasajes de improvisación, el uso del *power chords* en la tónica, la ejecución de pasajes en *slide* o *glissando*, así como el uso de efectos de distorsión electrónica como el *overdrive* y el *fuzz*. Este último es un efecto que caracterizó al rock de las décadas sesenta y setenta del siglo pasado y es asociado a la guitarra del *hard rock* y *blues rock* que circularon en la música rock de dicha época (Solobera, 2015, p. 31).

En este sentido, las secciones interpretadas en el violín son portadoras de un sentido andino, otorgado por Uchpa tanto a sus melodías como a su particular forma de ejecución. Y por su parte, en la guitarra eléctrica se hace lo propio respecto de las sonoridades propias del género rock.

Al igual que los danzantes de tijeras en el *atipanakuy*, en la *performance* musical de *Danzaq*, el violín y la guitarra eléctrica sostienen una contienda musical en la cual se desafían mutuamente, protagonizando de manera alterna secciones que se contrastan

notoriamente a nivel rítmico, melódico e interpretativo, y que siguen el canon musical de cada género. Hasta antes de la sección de reexposición, en cada aparición musical del violín o de la guitarra eléctrica se ejecuta una nueva melodía, simulando de este modo el rol que tiene el danzante al desafiar a su rival con visibilidad y creatividad.

En la transcripción 3, las secciones de color naranja denotan la simbiosis musical alcanzada entre los dos instrumentos que lideran la obra. En estas secciones, incluidas en los interludios I y II de *Danzaq*, en ambos instrumentos se presenta la misma línea melódica que corresponde a la tradición andina y no al rock. Además, la sonoridad del violín prevalece debido a que su registro está a una octava superior de la guitarra. Se manifiesta así la prevalencia del violín sobre la guitarra, tanto a nivel creativo y conceptual de la obra como a nivel estético y musical.

Luego de que cada instrumento retoma independientemente su protagonismo musical, se llega a la coda y la aparición del violín parece denotar su consagración como el vencedor de este duelo, pues, como es propio en su tradición local, en esta sección su presencia es únicamente en dupla con el arpa, y juntos presentan una melodía propia de la danza de tijeras; es decir, la obra se cierra sin ningún elemento sonoro que refiera al rock. Este *atipanakuy* musical propuesto por Uchpa, más allá de ser una exploración musical, es una manifestación estructural de la cosmovisión y la creatividad andina.

Asimismo, el componente ritual relacionado con esta cosmovisión se manifiesta en la lírica quechua de *Danzaq*, tal como se muestra a continuación:

¡Qaway!

Urqumanta lluqsin.

¡Yaw!

Nina kallpa supay

Inti, chaska, killa.

¡Yaw!

Qawarikun kaypi ¡Danzaq!

¡Mira!

Nace de las entrañas del cerro.

¡Oye!

La fuerza de un fuego endemoniado

El sol, las estrellas, la luna.

¡Oye!

Miren, he aquí ¡el *Danzaq*!²

2. Traducción de la autora.

Conclusiones

- Con la aparición de bandas de rock en el Perú surgió un interés por dar a este género musical foráneo un sentido de identidad, razón por la cual constituyó una práctica de etnicidad respecto de lo peruano-andino. El sentido identitario se manifestó en el uso de instrumentos, sonidos y melodías de expresiones musicales tradicionales de lo considerado andino. La banda Uchpa surge en un contexto político marcado por un grave conflicto interno y por la convergencia de procesos globales y locales. En el proceso creativo de Uchpa se pone en acción el empleo de melodías, ritmos y timbres de instrumentos tradicionales, mientras que en lo performativo se emplea el idioma quechua, la vestimenta incaica o alusiva al danzaq, la inserción de un grupo de danzantes de tijeras y la muestra en escena de la bandera multicolor del Tahuantinsuyo y la bandera del Perú.
- Uchpa apela a la connotación de ancestralidad del huayno, empleando creativamente los elementos propios de este género en el aspecto formal de la canción *Allinchacusaq*. Estos son los siguientes: la forma binaria, principalmente estrófica; los interludios instrumentales que repiten la melodía principal con variaciones y al final de la estructura; y la adición de una coda o fuga que contrasta con lo anterior a nivel rítmico-melódico, al ser ejecutada a un tempo mayor.
- Los ritmos, las melodías y el tempo que caracterizan a la música tradicional de la herranza son elementos presentes en la introducción de la canción *Allinchacusaq*. En el formato instrumental andino, la sonoridad de la dupla *waqrapuco-tinya* es propia de la música toril de la tradición de la herranza. En la obra, el aerófono *waqrapuco* es empleado para ejecutar melodías trifónicas y con elementos de su propia forma de práctica; por su parte, el membranófono *tinya* es empleado para lograr una base rítmica simétrica y constante, llevada a un tempo característico de esta tradición, además, es ejecutada en el bombo de la batería. De esta manera, Uchpa apela al componente festivo de la herranza y sintetiza los ritmos y las melodías de una música que está vinculada a un contexto específico de práctica, como es el festivo-rural, con los elementos prototípicos del rock.
- El carácter confrontacional de la tradición de la danza de tijeras es trasladado a la *performance* musical de la canción Danzaq. La alternancia del protagonismo musical suscitado entre el violín y la guitarra eléctrica es una asociación con este carácter. En cada aparición musical, el violín y la guitarra eléctrica presentan una nueva melodía, las cuales son ejecutadas cada una bajo su propio canon musical tradicional, sea del Ande o del rock, acto que replica la competencia del *atipanakuy*, donde de manera alternada cada danzante crea y ejecuta nuevas coreografías para desafiar a su contendor. Uchpa reproduce en su música este carácter de pugna para representar el componente ritual de esta tradición local.

- La banda Uchpa surge como una continuidad respecto de la búsqueda y definición de lo peruano en la práctica musical del rock en el Perú. Su creatividad en lo sonoro-musical y performativo responde al sentido etnicitario que asume la banda respecto de una identidad peruana asumida ante todo como andina e incaica. En el repertorio de la banda están presentes características musicales de la tradición del Ande, aspectos formales del huayno, ritmos y melodías del toril y la reproducción del carácter confrontacional de la danza de tijeras en la *performance* musical. La presencia de lo etnicitario andino constituye parte de la creatividad actual del rock en el Perú.

Referencias

- Andrés Chimango Lares (19 de noviembre de 2013). *Uchpa - Chimango Lares - Allinchacusaq* [video]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=w-P1ctMzARWw>
- Álvarez, J. (2007). La danza de tijeras en *El Sexto*, de José María Arguedas. *Contribuciones desde Coatepec*, (12), 61-84. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/281/28101204.pdf>
- Arce, M. (2006). *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Cornejo, P. (2018a). *Alta tensión. Breve historia del rock en el Perú*. Lima: Contracultura.
- Cornejo, P. (2018b). *Enciclopedia del rock peruano*. Volumen 1. Lima: Contracultura.
- Huamán, C. (2006). El wayno ayacuchano como tradición oral, poética, musical y dancística. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, (42), 79-106. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64004205>
- Instituto Nacional de Cultura (2005). *Pueblos y culturas en las rutas del Qhapaq Ñan. Volumen 1: Ayacucho y Huancavelica*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Martí, J. (2000). *Más allá del arte*. La música como generadora de realidades sociales. Barcelona: Deriva Editorial.
- Mendívil, J. (2010). Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno. En A. Recasens y C. Spencer (Eds.), *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (pp. 37-46). Madrid: Akal.
- Ñiquen, A. (12 de abril de 2015). *¿Te perdiste el concierto de Uchpa y La Sarita? Te lo contamos*. La Mula. Recuperado de: <https://redaccion.lamula.pe/2015/04/12/te-perdiste-el-concierto-de-uchpa-y-la-sarita-te-lo-contamos/albertoniquen/>
- PeruHDTV (17 de noviembre de 2015). *Uchpa - Imagen de la Música - TVPERU - PeruHDTV* [video]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4zU5PJ4G2hs>
- Rivera, C. (Ed.) (2019). *Exposición sonora. Diversidad e investigación musical del Instituto de Etnomusicología*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Romero, R. (2002). Panorama de los estudios sobre la música andina en el Perú. En R. Romero (Ed.), *Sonidos andinos. Una antología de la música campesina del Perú* (pp. 11-69). Lima: Centro de Etnomusicología Andina e Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Sichra, I. (2006). El quechua. La lengua mayoritaria entre las lengua indígenas. En L. López (Ed.), *Diversidad y ecología del lenguaje en Bolivia* (pp. 171-199). La Paz: PROEIB Andes y Plural Editores.
- Solobera, A. (2015). *Fundamento de operación del fuzz face. Análisis, diseño e innovación* (Tesis de licenciatura). Universidad de Zaragoza, Zaragoza, España.
- Subia, E. (2019). La autorrepresentación en el video musical «Por las puras». Un caso de rock novoandino en el Perú. *Espacios Transnacionales. Revista Latinoamericana-Europea de Pensamiento y Acción Social*, 6(12), 46-57.
- TVPerú (26 de octubre de 2019). *Sonidos del Mundo: Rock quechua Uchpa (25/10/2019) | TVPerú* [video]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=nS-gt9xvnx3k>
- Uchpa (20 de octubre de 2017). *Uchpa - Danzaq* [video]. YouTube. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=f_5TbqJb3K8
- Ulfe, M. E. (2004). *Danzando en Ayacucho. Música y ritual del rincón de los muertos*. Centro de Etnomusicología Andina e Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Zevallos, U. J. (2011). Los usos de la tradición musical quechua en las canciones de Uchpa. *Crónicas Urbanas*, (16), 63-76.

El presente trabajo obtuvo el primer lugar, categoría 1, en el Premio Nacional a la Investigación Musical. Bicentenario: Circulaciones y Perspectivas Musicales, Perú 1821-2021, organizado por el Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Música.
