



Nacionalismo musical peruano en el repertorio guitarrístico de Luis Justo Caballero, dentro de las obras *Una canción para Claudio Luis* y *Andina I*

Peruvian musical nationalism in the guitar repertoire of Luis Justo Caballero, within the works *Una canción para Claudio Luis* and *Andina I*

 Diana Villena Bustamante 
Universidad Nacional de Música
2017075064@unm.edu.pe

Introducción

El entender qué es el nacionalismo en la música latinoamericana sugiere comprenderlo más allá de las características musicales. En el libro *La música en Latinoamérica* de Ricardo Miranda y Aurelio Tello, encontramos diversas opiniones de compositores al respecto, y se menciona que el nacionalismo musical latinoamericano trata de restituir un legado desde la perspectiva de una cultura que fue colonizada. Se mira a la música nacionalista también, como evidencia de la historia de un lugar y como manifiesto de que esta música coexistió con otras, como la música académica.

La presente investigación propone entonces conocer mediante el análisis motivico, cuáles son los recursos nacionalistas de la música peruana que encontramos en las obras *Una Canción para Claudio Luis* y *Andina I* del compositor Luis Justo Caballero.

En la primera parte se abordará el significado del nacionalismo, el contexto sociopolítico del Perú a finales del siglo XX, la publicación de sus obras en la revista *Cuadernos de música peruana* y las características musicales tanto del vals peruano como de la música andina. En la segunda parte se hará el análisis de las obras *Andina I* y *Una canción para Claudio Luis*, en las cuales realizaremos el reconocimiento motivico musical de las obras ya mencionadas.

1. Nacionalismo musical, el Perú de finales del siglo xx. Luis Justo Caballero y las características musicales generales del vals peruano y la música andina

1.1. ¿Qué es el nacionalismo en la música Latinoamericana?

Tal como mencionan Olga Picún y Consuelo Carredano (2012), y más tarde José Sosaya (2017), las ideas de propiedad e identificación del individuo hacia la nación fueron planteadas desde antes de los procesos de independencia en Latinoamérica, y la música como otras artes, han tratado de buscar matrices propias, siendo la figura del compositor el eje de todo esto.

Según Aurelio Tello, "En el caso de Brasil, David P. Appleby, explica que, en Latinoamérica en el siglo xx, más allá del expresar con el nacionalismo el sentir de pertenencia al lugar que habitamos y nos desarrollamos, agregamos una característica extra, el de reestablecer aquello que trataron de destruir y desaparecer los europeos durante las conquistas" (2004, p. 145).

Sería difícil identificar exactamente desde qué época y hasta cuándo se encuentran obras con características nacionalistas, ya que éstas están desde antes de la época en la que se tiene registrado el llamado Nacionalismo Latinoamericano, movimiento que empieza entre 1920 y 1940 (Sosaya, 2017).

Aurelio Tello (2011) plantea que, en el caso de Latinoamérica, hay que tratar de entender a la música en la historia de un determinado lugar dentro del mapa y sus procesos de construcción de identidad. A la vez, esta música

se manifiesta en la coexistencia de músicos diversos en un mismo espacio y tiempo (Silvestre Revueltas, Agustín Lara y Francisco Gabilondo Soler, Cri-Cri, en el México de los años treinta, o Felipe Boero y Carlos Gardel en el Buenos Aires de la misma época, o Theodoro Valcárcel, Daniel Alomía Robles y Felipe Pinglo Alva en el Perú de ese tiempo); digo en su devenir cultural si aceptamos una definición antropológica y ecuménica de cultura y damos por válidas todas las formas de manifestación sonora nacidas, germinadas y cuajadas en nuestro continente, ya con elementos "propios", ya con elementos "asimilados" de otras culturas, pero que adquirieron carta de ciudadanía por su uso o por su arraigo. (p. 143)

Por otro lado, la música nacionalista en Latinoamérica debe cumplir ciertos parámetros. Enrique Pinilla percibe "el surgimiento de una música nacional en el Perú como el producto de inconsecuentes saltos estilísticos o como la irresuelta convergencia entre técnica de composición y elementos folclóricos." (Tello, 2004, 146).

Finalmente, Luis Alvarado (2010) en su artículo "Encuentro de dos mundos:

Edgar Valcárcel y la nueva música en el Perú”, dice que la música se mueve con los avances de nuevas formas compositivas y converge con los elementos folclóricos de cada nación. En el ensayo llamado “Tradición y modernización en la música peruana”, Edgar Valcárcel, expresa:

mi primer pensamiento parte de una paradoja: las concepciones musicales andinas, más próximas al modernismo y a las corrientes de “avant garde” se dan en la etapa precolombina, mientras que las de neto corte tonal, arcaico, elemental, las encontramos en una forma predominante en la cultura popular actual”, más adelante señala: “Durante el proceso del mestizaje musical se distorsionaron las expresiones musicales primigenias y se calzó el pentafonismo y su derivado mestizo, la escala menor de procedencia modal mixta, en un lenguaje musical comprensible para el oído europeo. (p. 100)

1.2. Contexto sociopolítico del Perú de finales del siglo xx

Luis Justo Caballero regresa al Perú en la década de 1970. En esa época el Perú tuvo un gobierno militar dividido en dos fases. La primera estuvo en manos de Juan Velasco Alvarado, quien realizó un golpe de estado el 3 de octubre de 1968 y ejerció la presidencia hasta 1975. La segunda fase estuvo liderada por Francisco Morales Bermúdez, quien ejerció el cargo de presidente del Perú de 1975 a 1980. Domingo García y Francisco Eguiguren (2008) mencionan que el clima político de la época era tenso, ya que el poder legislativo y el ejecutivo no podían llegar a ningún acuerdo.

El denominado “Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas”, tenía un enfoque orientado a la soberanía nacional, la industrialización y una política anti oligárquica. Mencionan García y Eguiguren, (2008), Meza (2019) y Eguren (2006) que una de las reformas más recordadas de este gobierno fue la agraria, en la cual el gobierno expropió grandes latifundios pertenecientes a la clase terrateniente del Perú.

Esta década finalizó con la redacción de una nueva constitución y el regreso a un gobierno democrático: el de Fernando Belaunde Terry, presidente del Perú desde 1980 a 1985 (Plataforma Europea Perú, 2013).

La década de los 80 estuvo marcada por la violencia social, protagonizada por los grupos Sendero Luminoso y MRTA. El gobierno del presidente Alan García no pudo hacer frente a este gran problema (Gonzales, 2001) y lo que empezó como un conflicto fue creciendo hasta convertirse en una guerra interna. A esto hay que agregar que, debido a la recesión económica mundial, el Perú incrementó su deuda externa, lo que trajo a su vez un incremento de la economía informal y una inflación que puede compararse con la que se dio en la década de los 30 (Sernaqué, 2002).

En 1985 entra al poder Alan García, quien intentó atraer a los empresarios locales con la mira de que invirtieran en el país. Al final, estos decidieron invertir en otros mercados, ya que el país se encontraba en completo caos (Gonzales, 2001).

El grupo Sendero Luminoso iba ganado más fuerza, por lo que el gobierno tomó medidas como la matanza masiva en las prisiones San Juan de Lurigancho, El Frontón y Santa Bárbara el 18 y 19 de junio de 1986, en la cuales fueron asesinados más de 300 reclusos, considerándose este hecho como un crimen de lesa humanidad. Al terminar esta década, el grupo terrorista implantó un gran miedo en la capital, ya que había demostrado que tenía la capacidad de hacerle frente a las Fuerzas Armadas (Moreno, 2016).

En 1990 Alberto Fujimori fue elegido presidente del Perú y tomó el mando el 28 de julio de ese año. Una de las medidas de este gobierno fue adoptar la política de libre mercado para hacer frente a la inflación que se vivía. Se privatizó un gran número de empresas estatales, el mercado tuvo libertad para manejar los precios de los productos y se dio prioridad a la inversión extranjera. Las medidas que se tomaban en el gobierno de Fujimori no siempre eran consensuadas con los otros poderes del Estado. El "autogolpe" del 5 de abril de 1992, con el cual disolvió el congreso y capturó a los demás poderes del Estado, lo afirmó en el poder. En este mismo año se da la captura de Abimael Guzmán, líder de Sendero Luminoso (García, 2001; Castro, 2021).

En 1993, un nuevo congreso tuvo a su cargo la elaboración de una nueva constitución, la cual fue aprobada en un referéndum (Bernaes, 2013).

Alberto Fujimori, volvió a ser electo como presidente de 1995 al 2000. Uno de los sucesos que marcó este segundo periodo de gobierno fue el de la toma de la embajada de Japón por el grupo MRTA (Movimiento Revolucionario Tupac Amaru). En 1996, su gobierno continuaba siendo autocrático. Tuvo a los medios de comunicación a su favor para generar cortinas de humo y cualquiera que difundiera información contra su gobierno podía ser atacado con campañas de difamación. Al finalizar esta década, Fujimori consiguió ser reelegido para un tercer mandato (García, 2001).

1.3. Sobre Luis Justo Caballero

Luis Justo Caballero nació en Arequipa en 1935, iniciando su vida musical con el piano. Su tía Estela era quién tocaba este instrumento e interpretaba obras de Chopin, Schumann y Tchaikovsky, entre otros compositores de renombre internacional, así como piezas de Luis Duncker Lavalle (Omar Carrazco, 2018).

Luis Justo se muda a la ciudad de Lima y continúa sus estudios de música con Edgar Valcárcel, aunque no se sabe si tuvo esas clases siendo estudiante del Conservatorio Nacional de Música o como alumno externo. Carrasco (2018) comenta que durante la década del 60, Luis Justo viaja a España a estudiar guitarra con José Luis Parra y José Luis Rodrigo, lo que sugiere que su formación de guitarrista clásico se habría iniciado en el Perú.

En la década del 70, Luis regresa a su país y se dedica a la enseñanza de la guitarra clásica y la composición (Carrasco, 2018).

Cuenta el mismo maestro Caballero, en la revista *Cuadernos de música Peruana* N°10, que Roberto Ramírez Z. O. (1896-1995), sin proponérselo, llega a ser su primer y más gravitante maestro de composición, aproximadamente hacia 1950 (Caballero, 2009).

***Cuadernos de música peruana* N° 10**

La revista *Cuadernos de música peruana* N° 10 fue publicada en el 2009 y en esta edición se encuentra catalogada la mayor cantidad de piezas editadas y publicadas del compositor, tanto propias como transcripciones.

En la tabla 1 hay una lista de las obras en el orden en el cual se encuentran publicadas en la revista:

Tabla 1*Lista de Obras publicadas del compositor Luis Justo Caballero*

ITEM	TÍTULO DE LA OBRA	INSTRUMENTACIÓN	AÑO DE COMPOSICIÓN	DESCRIPCIÓN
1	<i>En los manglares de Puerto Pizarro</i>	Guitarra solista	1978	Revisión y digitación de Camilo Pajuelo.
2	<i>Poema sinfónico Perú Segundo movimiento</i>	Dúo de guitarras	1896-1995	Arreglo. Original de Roberto Ramírez Z. O.
3	<i>A los héroes del pueblo - Yaraví</i>	Guitarra solista	Desconocido	Arreglo. Original de Manuel Acosta Ojeda
4	<i>Saucecito palo verde</i>	Guitarra solista	Desconocido	Arreglo. Anónimo de Ayacucho, recopilación de M. y R. D'Harcourt Desarrollo a partir de un arreglo de Javier Echeopar.
5	<i>Jugaba un niño ...</i>	Guitarra y voz	Desconocido	Letra: Felipe Díaz Música: Luis Justo Caballero
6	<i>Diálogo con Eunice</i>	Guitarra solista	2004	Composición de Luis Justo Caballero.
7	<i>La palabra Violeta - para Nora</i>	Guitarra solista	25 de abril de 2008, New York.	Composición de Luis Justo Caballero. Título sugerido por el poema El Adiós de Félix Puentes M.
8	<i>Una canción para Claudio Luis</i>	Guitarra solista	Desconocido	Composición de Luis Justo Caballero.
9	<i>Círculo imperfecto - Sobre el poema de Felipe S. Díaz Vargas I</i>	Guitarra y violín	Desconocido	Composición de Luis Justo Caballero.
10	<i>Homenaje a Guillermo (Al pintor Guillermo Osorio Oviedo)</i>	Guitarra solista	Desconocido	Composición de Luis Justo Caballero.

ITEM	TÍTULO DE LA OBRA	INSTRUMENTACIÓN	AÑO DE COMPOSICIÓN	DESCRIPCIÓN
11	<i>Delirio - Yaraví</i>	Guitarra solista	Desconocido	Arreglo. Atribuido a Mariano Melgar, recopilación de M. y R. D'Harcourt.
12	<i>Ya me voy a unas tierras lejanas - Yaraví</i>	Guitarra solista	Desconocido	Arreglo. Anónimo.
13	<i>Vals en do mayor</i>	Dúo de guitarras	Desconocido	Arreglo. Original de Roberto Ramírez Z. O.
14	<i>La niña de los cabellos rojos</i>	Cuarteto de guitarras	Desconocido	Composición de Luis Justo Caballero.
15	<i>In Memoriam - Elegía</i>	Guitarra solista	1991	Composición de Luis Justo Caballero.
16	<i>Ecce Homo - Viernes Santo en Arequipa</i>	Guitarra solista	1896-1995	Arreglo. Original de Roberto Ramírez Z. O. Para Javier Eche copar
17	<i>En un atardecer - Vals</i>	Guitarra solista	Desconocido	Arreglo de Luis Justo Caballero / Denys Fernández. Original de Manuel Acosta Ojeda
18	<i>Andina I</i>	Guitarra solista	Desconocido	Composición de Luis Justo Caballero. (Edición por corregir)
19	<i>Aires del Perú - Para Gabriela Díaz Justo</i>	Guitarra solista	Desconocido	Composición de Luis Justo Caballero.
20	<i>Capullo andino</i>	Guitarra solista	Desconocido	Composición de Luis Justo Caballero.
21	<i>Noches de amor y alegría.</i>	Guitarra solista	Desconocido	Composición de Luis Justo Caballero. En torno a un tema de Roberto Ramírez Z. O.

Nota. Esta tabla contiene la lista de las obras para guitarra que fueron publicadas en la revista *Cuadernos de música peruana* N° 10, con obras originales, colaboraciones y arreglos. Elaboración propia con base en datos de la revista *Cuadernos de música peruana* N°10 (2009)(p. 27-124)

1.4. Características musicales generales del vals peruano y la música andina

Características musicales generales para reconocer el vals criollo

El vals criollo es un género musical cantado que cuenta con la participación de instrumentos musicales tales como guitarra y cajón. Al ser un género musicalailable, es de ritmo ternario y tiene el acompañamiento en la guitarra en compás de 3/4. La forma en la que la guitarra acompaña el vals es la siguiente: en el primer pulso se ejecuta la nota más grave del acorde y en los siguientes dos pulsos se tocan las demás notas del acorde. A este acompañamiento se le llama tundete (Pacheco, 2019).

Figura 1

Acorde de do mayor y tundete

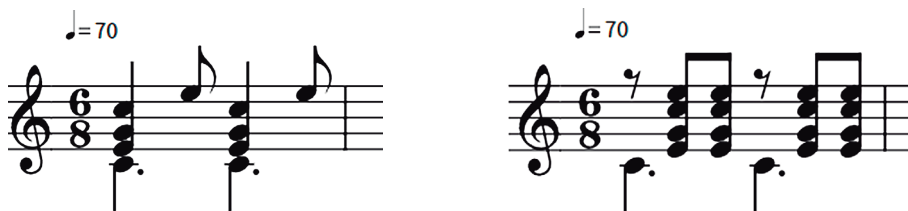


Nota. Explicación del tundete, acompañamiento de vals criollo en la guitarra en el acorde de *do* mayor. Elaboración propia con base en datos de César Pacheco (2019) (p. 61).

Este tipo de acompañamiento ha llevado a que tenga variantes entre sus difusores. Entre ellos, el de resaltar el ritmo binario en compás compuesto de 6/8 o 9/8.

Figura 2

Variaciones del tundete

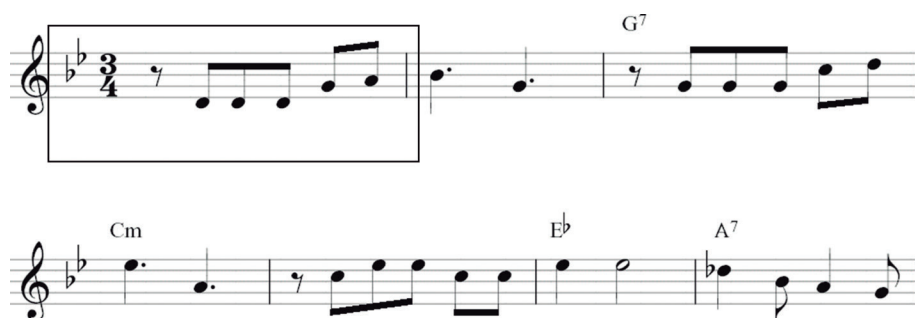


Nota. Explicación de las variaciones del tundete, acompañamiento de vals criollo en la guitarra en el acorde de *do* mayor. Elaboración propia con base en datos de César Pacheco (2019) (p. 63)

Según el musicólogo Omar Ponce (2021), entre otras características del vals criollo se mencionan que este tiene el inicio musical de forma acéfala, es decir, que la melodía comienza después del tiempo fuerte. No se puede decir que todos los vales peruanos cumplan la misma característica. Por ello, se ha verificado esta información entre diez vales populares. Por ejemplo:

Figura 3

*Fragmento del vals "Cuando llora mi guitarra" de Augusto Polo Campos
Inicio acéfalo*



Nota. Tomado de Academia Unimúsica. www.unimusica-peru.com/partitura-cuando-llora-guitarra.htm

Otra de las características es la polimetría de 3/4 y 6/8, es decir que el acompañamiento se encuentra haciendo la base en compás simple de 3/4 y una voz superior hace el contraste con una rítmica que se acentúa como un compás compuesto de 6/8.

Figura 4

Fragmento de la pieza Una canción para Claudio Luis de Luis Justo Caballero



Nota. Tomado de Revista Cuadernos de música peruana N°10 (2009) (p. 55).

Características generales musicales para reconocer la música andina

Comprender la música andina, más allá de encontrar en ella sus características musicales, plantea un reto mayor, ya que todas las expresiones de los diferentes géneros musicales del Ande tienen una relación estrecha con el contexto sociocultural el cual la dota de espíritu identitario, que sirve para comprender mejor su pensamiento, arte y filosofía (Alcántara, 2019).

En la Tabla 2 puede verse cómo la música andina se encuentra unida a las diferentes actividades de la sociedad, según el género al que pertenece.

Tabla 2

Esquema de clasificación de géneros y formas musicales andinos

Universos musicales	Géneros musicales	Formas musicales asociadas	
Música del ciclo vital	Bautizo Corte de pelo Matrimonio Funerales: - Velorio - entierro	Hawai	Formas Musicales de contexto libre (Se asocian a diversos contextos)
Música de trabajo	Trabajo agrícola (siembra, cultivo, cosecha) Trabajo ganadero (marca de ganado) Trabajo comunal (construcción, limpieza de acequias)	Hawai Wanka Walina	Huayno y sus variantes regionales: - chuscada (Ancash) - pampeña (Arequipa) - chimaycha (Amazonas, Huánuco) - cachua (Cajamarca) - huayllacha (Valle del Colca) Yaravi Muliza Pasacalle Marinera
Música de fiestas	Danza-drama Carnavales Navidad Año Nuevo Ritos festivos (saludos marcha, corridas de toros)	Wifala Carnaval; Pukllay; Pumpin	
Música religiosa	Rezos Salmos Himnos Procesión Ofrendas rituales	Villancicos; Wakatakí	

Nota. Fuente: *Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural en el Perú*. Raúl R. Romero (2017)

Dentro de la música andina, una de las características principales es la de utilizar la escala pentatónica, o de cinco sonidos, donde cada uno de estos sonidos podría considerarse la tónica de un modo diferente. A este sistema de cinco notas también se le conoce como incaico, proveniente de las melodías incas, y los sonidos de esta escala tendrían el siguiente orden: *la, sol, mi, re y do* (Díaz, 1962, citado en Miranda, 2015).

Según Julio Mendivil (2014) siguiendo el principio de los modos eclesiásticos, los esposos D'Harcourt ubicaron cinco modos pentafónicos, siendo el modo B el más usado. Esta es una escala cuya tónica es *la*:

Figura 5

Escala con tónica la

The figure displays five musical staves, each representing a different mode derived from a pentatonic scale with a tonic of 'la'. The notes on each staff are: *la* (first line), *sol* (second space), *mi* (third line), *re* (second space), and *do* (first space). Brackets above and below the notes indicate the intervals between them. Mode A (mayor) has a major interval between *re* and *mi*. Mode B (menor) has a minor interval between *re* and *mi*. Mode C (mayor) has a major interval between *re* and *mi*. Mode D (menor) has a minor interval between *re* and *mi*. Mode E (neutro) has a major interval between *re* and *mi*. Mode B is enclosed in a rectangular box.

Nota. dentro del recuadro se encuentra el Modo B. Fuente: Material creado por Julio Mendivil (2014) a partir de los D'Harcourt (1925)

Como se muestra en la tabla 2, dentro de la música andina existen diferentes formas musicales como el huayno y el yaraví. De acuerdo con Carrazco (2018), el compositor arequipeño Luis Justo Caballero pasó su etapa de niñez escuchando música académica y probablemente música popular. Tello (2011) menciona que Arequipa es una de las ciudades donde se desarrolló el yaraví y según Omar Ponce (2021), entre las generalidades del yaraví encontramos que es de pulso lento y armonía de tonalidad menor. En la guitarra suelen mostrarse pasajes escalísticos, duplicaciones melódicas y rasgueos con trémolo continuo.

Ynés Alcántara menciona que en las investigaciones que hace Porras Barrenechea sobre el yaraví, se encuentra que

efectivamente, existe un germen primitivo que se ha amalgamado con el alma de la canción incaica. Esta ha transformado y trastocado su sentido alegre, festivo y melancólico de la canción inca, con un aire sentimental, triste y plañidero. De este modo, el araví se transforma en el yaraví durante la conquista, pierde su sentido colectivo, su carácter festivo y danzario del taquí y solo persiste el solitario gemido de las queñas. En esta transformación, no solo muta el nombre de la forma lírica y musical, sino, también, existe un cambio en el ánimo y espíritu de los poetas populares que le imprimen el tono triste y nostálgico por naturaleza. (2019, p. 27)

2. Análisis de las obras *Una canción para Claudio Luis y Andina I*

2.1. *Una canción para Claudio Luis*

Analizando los recursos motivicos que presenta la pieza *Una canción para Claudio Luis*, concluimos que tiene características que la identifican como un vals.

Se analizan los sistemas 1 (compases 1 y 5), 8 (compases 36-40), y 13 (compases 61 - 64).

Su inicio es acéfalo y en compás de 3/4. La aparición del tundete en su forma clásica nos da claridad para identificar en su forma como vals.

Figura 6

Análisis de Una canción para Claudio Luis

En los compases 31 al 42, es evidente la polimetría. Mientras la voz inferior de los graves mantiene una escritura de compás simple es decir 3/4, de acentuación ternaria, vemos que las voces superiores tienen la escritura de compás compuesto, al parecer de 6/8, de acentuación binaria, sin cambiar la métrica propuesta inicialmente, que es el de 3/4.

Figura 7

Análisis de Una canción para Claudio Luis

Finalmente, dentro de los compases 57 al 64 encontramos variaciones del tundete mostrados en un indicador de compás diferente al del inicio, compás ternario 6/8 y 9/8, compases binarios de 2/8 y 2/4. El cambio de indicador de compás no afecta a la acentuación del tundete.

Figura 8

Análisis de Una canción para Claudio Luis

The musical score for 'Una canción para Claudio Luis' is presented in three systems. The first system (measures 56-60) begins in 6/8 time with a circled '2' above the staff. The second system (measures 61-65) begins in 6/8 time with a circled '3' above the staff. The third system (measures 66-68) begins in 6/8 time with a circled '2' above the staff. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and syncopation, and is marked with various time signatures (6/8, 2/8, 2/4, 3/4, 6/8) and dynamic markings.

Una canción para Claudio Luis tiene, pues, las características de un vals peruano. El compositor utilizó el principio metacrúsico, el tundete y variaciones y la polimetría, los cuales son recursos de este género musical. A su vez estos recursos provenientes del folclore del Perú corresponderían a las características musicales nacionalistas de esta obra.

2.2. Andina I

La siguiente pieza se encuentra en la tonalidad de *mi* menor y el pulso es *Lento*. Como puede apreciarse en la introducción entre los compases 1, 2 y 3, aparece una escala descendente mostrando la tonalidad de la pieza. A primera vista se podría decir que no cumple con ser pentafónica, pero si dejamos de lado las notas de paso, sí se revela una escala pentafónica de *mi*, formada por las notas *mi*, *sol*, *la*, *si* y *re*.

Figura 9

Análisis de Andina I

Indicador de pulso

Escala pentafónica de *mi* menor

Para Denys Bernard
Revisión y digitación Denys Bernard

ANDINA I
1970
/(Como una Sonata)

Luis Justo Caballero
1935

$\text{♩} = 60$

Lento y expresivo

Notas de paso en tiempos débiles

Entre los compases 13 al 20 se da el comienzo de la obra. La melodía refuerza la tonalidad que encuentran el I, III y V grado.

Figura 10

Análisis de Andina I

13 tranquilo $\text{♩} = 80$

17

Nótese las notas agudas

En los compases 114 al 117 se ve la primera muestra clara de la escala pentatónica de *mi*. Entre los compases 116, último pulso, y 119 surge la misma escala en forma de espejo incluyendo la nota *do* como nota de paso.

Figura 11

Análisis de Andina I

113

Inicio de la escala pentatónica de mi

116

Evocando

En esta escala aparece la nota do en pulso débil y claramente como nota de paso

En el compás 157, se muestra por primera vez un pasaje escalístico, que va de dominante a dominante (nota si).

Figura 12

Análisis de Andina I

157

BII..... BIII.....

Andina I tiene los recursos de la música andina del Perú antes señalados. El compositor utilizó como sello de esta pieza la escala pentatónica de *mi* y pasajes escalísticos. A su vez estos recursos provenientes del folclore del Perú corresponderían a las características musicales nacionalistas de esta obra.

Referencias

- Alcántara, Y. (2019). *Una aproximación a la música andina: el huaino, el harawi y el yaraví*. [Tesis para optar el grado de...], 11(12), 13-30. <https://doi.org/10.15381/tesis.v11i12.18654>
- Alvarado, L. (2010). Encuentro de dos mundos: Edgar Valcárcel y la nueva música en el Perú. *Hueso Húmero*, (55), 80-100. https://www.academia.edu/7579172/Encuentro_de_dos_mundos_Edgar_Valc%C3%A1rcel_y_la_nueva_m%C3%BAsica_en_el_Per%C3%BA
- Bernales, E. (2013). El desarrollo de la Constitución de 1993 desde su promulgación a la fecha, *Pensamiento Constitucional*, 18(18), 35-46. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/pensamientoconstitucional/article/view/8947>
- Caballero, L. (2009) Carta al lector. *Cuadernos de música peruana*, 14(10), 2. <http://cuadernosdemusicaperuana.com/?fbclid=IwAR18op5KFSkee7HH3Q0QAtx9QSPq08bKS7knvGYOYDUYOKADezV0fEjQcQ>
- Carrasco, O. (6 de junio de 2010). Edgar Valcárcel Arze (1932-2010). *Música académica en el Perú*. <http://musicaenelperu.blogspot.com/2010/06/edgar-valcarcel-arze-1932-2010.html>
- Carrasco, O. (27 de enero de 2018). *Un alma sensible con sonido a valle: Luis Justo Caballero (1935)*. Un lugar bajo el sol. <http://unlugarbajoelsol.blogspot.com/2018/01/un-alma-sensible-con-sonido-valle-luis.html>
- Castro, M. (6 de abril de 2021). ¿Qué sucedió el 5 de abril de 1992 en el Perú?. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/respuestas/que-sucedio-el-5-de-abril-de-1992-en-el-peru-autogolpe-alberto-fujimori-constitucion-de-1993-revtli-noticia/>
- Eguren, F. (2006). *Reforma agraria y desarrollo rural en el Perú*. CEPES. <https://centroderecursos.cultura.pe/es/registrobibliografico/reforma-agraria-y-desarrollo-rural-en-el-per%C3%BA>
- García, D., y Eguiguren, F. (2008). La evolución político-constitucional del Perú 1976-2005. *Estudios constitucionales*, 6(2), 371-398. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-52002008000100012>

- García, M. (2009). La década de Fujimori: ascenso, mantenimiento y caída de un líder antipolítico. *América Latina Hoy*, 28. <https://doi.org/10.14201/alh.2767>
- Gonzales, O. (2001). El Estado peruano durante el siglo xx. Aspectos teóricos y periodización. *Anuario de Estudios Americanos*, 58(2), 611-632. <https://doi.org/10.3989/aeamer.2001.v58.i2.217>
- Mendivil, J. (2014). Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica. *Resonancias*, 16(31), 61-77. <http://resonancias.uc.cl/es/N-31/wondrous-stories-el-descubrimiento-de-la-pentafonia-andina-y-la-invencion-de-la-musica-incaica.html>
- Meza, M. (2019). Velasquismo, Nueva Izquierda y revolución en el Perú. *Revista Argumentos*, 13(2). <https://argumentos-historico.iep.org.pe/articulos/velasquismo-nueva-izquierda-revolucion-peru/>
- Miranda, R. y Tello, A. (2011). *La música en Latinoamérica. La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*, 4. Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores, México.
- Miranda, Y. (2015). *Las lógicas de apropiación de la música andina tradicional suramericana en los contextos de aprendizaje informal, no formal o formal*. Pontificia Universidad Javeriana [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana]. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/16590>
- Moreno, J. M. (2016). *Sendero Luminoso, narcoterrorismo y seguridad en el Perú*. Universidad de Granada: Grupo de Estudios en Seguridad Internacional (GESI). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5684296>
- Pacheco, C. (2019). Patrones rítmicos del vals criollo peruano y su adaptación al cuarteto de cuerdas. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*, 2(2), 57-79. <http://revistas.unm.edu.pe/index.php/Antec/article/view/46>
- Plataforma Europea Perú. (2013). *Historia del Perú (1980-2011)*. <https://www.europaperu.org/historia-del-peru-e-impacto-sobre-la-actualidad/>
- Picún, O. y Carredano, C. (2012). El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios. *El arte en tiempos de cambio*

1810-1910-2010, 1-24. https://www.academia.edu/download/51318771/El_nacionalismo_musical_mexicano.pdf

Sernaqué, A. (2002). *Control social, neoliberalismo y derecho penal*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/sociologia/control_social_neo/indice.htm

Sosaya, J. (2017). Transformación musical de la Kachampa en cuatro obras académicas. *Antec: Revista Peruana De Investigación Musical*, 1(1), 31-58. <http://revistas.unm.edu.pe/index.php/Antec/article/view/9>

Tello, A. (2004). Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad. *Hueso Húmero*, 44, 210-37. https://www.academia.edu/46951460/AIRES_NACIONALES_EN_LA_M%C3%9ASICA_DE_AM%C3%89RICA_LATINA_COMO_RESPUESTA_A_LA_B%C3%9ASQUEDA_DE_IDENTIDAD

Unimúsica (s.f.) *Partitura de Cuando llora mi guitarra* [Imagen] <https://www.unimúsica-peru.com/partitura-cuando-llora-guitarra.htm>

Anexo

Para el acceso a las obras del compositor Luis Justo Caballero, entre las cuales se encuentran *Una canción para Claudio Luis* y *Andina I*, recurrir a la página principal de *Cuadernos de Música Peruana* y ubicar la revista N° 10.

Link: <http://cuadernosdemusicaperuana.com/>

Carátula de la revista N°10.

