



**Marco Sadiel Cuentas Peralta
(Lima, 1973)**



Bachiller en Composición por la Universidad Nacional de Música y Magíster en Gestión Cultural por la Universidad de Piura. Su obra abarca composiciones de cámara, sinfónicas, escénicas y electrónicas, incluyendo *Cadenza*, *Introducción*, *Allegro* y *Vía de la Croce*, galardonadas en concursos nacionales, la ópera de cámara *Post Mortem*, el musical *El vigilante enmascarado*, el Concierto para violín y orquesta, *Tinkuy* (2015), *Cuatro cantos amazónicos* (2017), *Cuatro cantos andinos* (2018), *Misa quechua* (2022) y la ópera para niños *Tajuno y la luna* (2024). Es docente universitario, director artístico del Festival Musicantes y Cayambis Music Press publica su música.

De pregones y afiladores: conexiones improbables entre la música de Enrique Iturriaga y la de José Ignacio López Ramírez Gastón

Of Criers and Knife-Sharpens: Unlikely Connections Between the Music of Enrique Iturriaga and José Ignacio López Ramírez Gastón

Marco Sadiel Cuentas Peralta

Ministerio de Educación

Lima, Perú

sadielcuentas@yahoo.com

 <https://orcid.org/0009-0007-6855-3620>



Recibido: 14 de marzo 2024 / Aceptado: 9 de septiembre 2024

Resumen

Este artículo examina las inesperadas conexiones entre composiciones de Enrique Iturriaga y José Ignacio López Ramírez Gastón, dos figuras de la música contemporánea peruana que representan polos opuestos en el espectro de la composición musical en el Perú. A través de un análisis del discurso musical en *Pregón y Danza* de Iturriaga y *Filo errante 2.1* de López, se explora cómo ambos compositores, a pesar de sus trayectorias y métodos divergentes, encuentran un terreno común en su intento por capturar la esencia de una Lima en constante transformación. El estudio destaca cómo la innovación técnica y la riqueza temática de estas obras sirven como vehículos para expresar la nostalgia y la crítica a los cambios socioeconómicos y culturales de la capital peruana. A través de un análisis estructural y espectrográfico, se demuestra que, más allá de las diferencias estilísticas y generacionales, Iturriaga y López comparten un enfoque narrativo subyacente que refleja una preocupación común por la identidad cultural peruana. Este artículo no sólo arroja luz sobre la complejidad de la música académica contemporánea del Perú, sino que también invita a una reconsideración de las categorías estéticas tradicionales y las percepciones de la innovación en la composición musical.

Palabras clave

Enrique Iturriaga; José Ignacio López Ramírez Gastón; Narrativa musical; Análisis espectrográfico; Música peruana

ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, Vol. 8, N° 2, julio-diciembre, 2024.
<https://doi.org/10.62230/antec.v8i2.251>



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY NC ND).

Abstract

This article examines the unexpected connections between compositions by Enrique Iturriaga and José Ignacio López Ramírez Gastón, two figures in contemporary Peruvian music who represent opposite poles in the spectrum of musical composition in Peru. Through an analysis of the musical discourse in Iturriaga's *Pregón y Danza* and López's *Filo errante 2.1*, it explores how both composers, despite their divergent paths and methods, find common ground in their attempt to capture the essence of a constantly transforming Lima. The study highlights how the technical innovation and thematic richness of these works serve as vehicles to express nostalgia and critique of the socio-economic and cultural changes in the Peruvian capital. Through a structural and spectrographic analysis, it is shown that, beyond the stylistic and generational differences, Iturriaga and López share an underlying narrative approach that reflects a common concern for Peruvian cultural identity. This article not only sheds light on the complexity of contemporary academic music from Peru, but also invites a reconsideration of traditional aesthetic categories and perceptions of innovation in musical composition.

Keywords

Enrique Iturriaga; José Ignacio López Ramírez Gastón; Musical narrative; Spectrographic analysis; Peruvian music

Introducción

Enrique Iturriaga y José Ignacio López Ramírez Gastón son probablemente una expresión extrema de lo que significa estar en las antípodas del panorama de la composición musical en el Perú postmoderno. En la cultura institucional de la Universidad Nacional de Música Iturriaga es casi una figura fundacional, miembro de la primera generación de compositores formados en dicha institución. Pianista efectivo, educado en la academia Sas-Rosay, discípulo de Rodolfo Holzmann y profesor principal de múltiples compositores peruanos durante las últimas décadas del siglo XX, su posición en la historia de la UNM es indiscutible. López, en contraste, y a pesar de ser prolífico en la escritura de artículos académicos sobre música electrónica peruana (Alvarado, 2021) es una suerte de *outsider*, formado fuera de la UNM y de su esfera de influencia. Doctor en música por computadora por la Universidad de California, San Diego, estudió con Miller Puckette, una de las figuras más importantes de la cultura de la música contemporánea por computadora. Su formación, dentro de los cánones de un conservatorio tradicional, es poco ortodoxa. Sin entrenamiento formal en armonía clásica, contrapunto y orquestación, es una figura que ni siquiera habría sido reconocida como compositor académico en el siglo XIX, ni tampoco dentro de los círculos más conservadores en el siglo XX (López, 2019). De primera impresión, nada parecería unir a ambos compositores, pero es el caso que las obras *Pregón y Danza* de Iturriaga y *Filo errante 2.1* de López son alimentadas por la misma inspiración: el intento de preservar, musicalmente, el recuerdo de una Lima que poco a poco deja de existir. Resulta pertinente, entonces, contrastar ambas obras, en el ánimo de explorar si, a pesar de la distancia entre las estéticas propuestas por ambos compositores, hay elementos musicales subyacentes que unan su trabajo, más allá de la intención manifiesta de preservar la memoria cultural. La condición de *outsider* de López en la

narrativa histórica de la UNM hace especialmente valiosa la discusión de los puentes entre su trabajo y el de Iturriaga. La comunidad de la música clásica contemporánea en el Perú es pequeña y desconocida para el gran público, lo cual entraña el peligro de la endogamia intelectual. El análisis de los puentes entre la historia oficial de la UNM y manifestaciones culturales aparentemente lejanas a ese relato puede ser un aporte a la construcción de una perspectiva más inclusiva y abierta, que contribuya a desarrollar una narrativa distinta, con mejores conexiones hacia otros sectores de la sociedad fuera del círculo íntimo de la comunidad académica de la UNM.

Los compositores

Enrique Iturriaga pertenece a la primera generación de compositores formados en el Conservatorio Nacional de Música (hoy Universidad Nacional de Música). Desarrolló su carrera en un período marcado por una intensa actividad y un interés por la renovación en la música clásica peruana (Holzmann, 1949). Nacido en 1918, fue parte de una generación que buscaba una identidad musical propia para el Perú, integrando elementos de la música folclórica con las técnicas de la música moderna (Maloff, 2007); en particular las armonías pantonales, así como texturas y estructuras formales influidas por el neoclasicismo. Entre sus obras más interpretadas figuran *Tres canciones para coro y orquesta* (1971), basada en poemas traducidos por José María Arguedas, *Las cumbres* (1950), para coro, con texto de Sebastián Salazar Bondy, y *Pregón y Danza* (1953), para piano. Iturriaga fue también un educador importante, enseñando composición, contrapunto y armonía a diversas generaciones de músicos peruanos. Su evidente dedicación y amor por la docencia le ha ganado un lugar destacado en la memoria colectiva de la UNM.

José Ignacio López Ramírez-Gastón obtuvo su título de Doctor y Magister en Música por la University of California San Diego y es Licenciado por el Departamento de Estudios Comparados de la Ohio State University en Estados Unidos. Su carrera como compositor se ha desarrollado durante el final del siglo xx y principios del XXI, y ha trabajado en un contexto histórico y cultural significativamente distinto al de Iturriaga. Este período se caracteriza por una fuerte influencia de la tecnología en la música, el acceso a una amplia gama de información musical de todo el mundo a través del internet y la fusión de estilos tradicionales con elementos modernos. Su trabajo se caracteriza por su enfoque innovador y experimental, especialmente en el uso de tecnologías avanzadas y música electrónica. Inició su interés musical con el rock y rápidamente se adentra en el uso de sintetizadores y computadoras (López, 2019), lo que refleja su fascinación por las máquinas y la ciencia ficción. Se considera un "retrofuturista", explorando las posibilidades sonoras de dispositivos modernos como celulares y *laptops*. Ha sido también docente en la UNM, donde ha abogado por la importancia de la música electrónica y experimental en la enseñanza de la composición (López, 2019), y es un referente para una nueva generación de compositores que ha explorado extensamente la música electrónica gracias a su influencia.

La memoria capturada

La obra *Pregón y Danza* de Enrique Iturriaga se inspira en los ecos de la vida nocturna de Lima, capturando la esencia de los pregones callejeros que el compositor experimentaba al volver a casa tras encuentros nocturnos con amigos e intelectuales. La pieza incorpora

el pregón "Revolución caliente", evocativo de una golosina tradicional vendida en las calles, trasladando así un fragmento de la cultura popular limeña al ámbito de la música clásica. Iturriaga toma la estructura del "preludio y danza", arraigada en la tradición musical española, y la adapta mediante la sustitución del preludio por un pregón, fusionando ambas influencias culturales. La sección de la danza de la obra se ve imbuida por la inspiración de la música andina, reflejando un profundo respeto y valoración por las raíces indígenas del Perú. Este cruce entre lo urbano y lo tradicional, lo local y lo universal, constituye un ejemplo de las formas en que Iturriaga representa la identidad cultural peruana dentro de un lenguaje musical propio.

Filo errante 2.1 es una composición electroacústica de José Ignacio López Ramírez Gastón, que se sumerge en el paisaje sonoro tradicional de Lima, a través de la figura del afilador de cuchillos. Esta obra captura la esencia de una práctica cultural que se ha mantenido a lo largo de los años, donde el afilador, recorriendo las calles puerta a puerta, anuncia su presencia con el sonido característico de una flauta de pan, incorporando así un elemento musical distintivo en el entorno urbano. López teje en *Filo errante 2.1* tres elementos cruciales: primero, una interpretación nostálgica y una reconfiguración del concepto de *Una Lima que se va* de José Gálvez (Gálvez, 1921), reflexionando sobre la transformación del paisaje sonoro de la capital; segundo, una crítica al cambio de paradigma en la economía informal peruana, que hoy en día favorece productos masificados comercialmente sobre servicios callejeros tradicionales; y tercero, una exploración del rol de la estética musical, las prácticas y la instrumentación en la representación sonora de contextos culturales.

El análisis del discurso musical

La manera en que la música puede ser comprendida a través de analogías con los relatos ha sido ampliamente estudiada en la musicología contemporánea. Aunque no existe un consenso sobre la validez de este recurso para el análisis, las herramientas utilizadas en esta aproximación continúan en uso y desarrollo (Millard, 2018).

El término *discurso musical* es utilizado en este texto para representar la forma en que un flujo de ideas se organiza en una composición musical. De manera similar a la narrativa escrita, una obra musical puede dividirse en un conjunto de secciones en las cuales se trabajan determinados elementos o ideas musicales. Las secciones pueden clasificarse por la función que tienen dentro del relato: las que presentan elementos por primera vez son secciones de *exposición*, aquellas que elaboran material presentado previamente son secciones de *desarrollo*, las que cumplen la función de conectar otras secciones son *transiciones*. Puede haber también aquellas que sirven de preparación general antes de iniciar la exposición de ideas, llamadas *introducción*, así como otras que tienen la función de señalar el fin de la composición, llamadas *conclusión*. Estas secciones pueden subdividirse en unidades más pequeñas, así como agruparse en conjuntos más grandes, como sucede con las que, agrupadas, conforman los dos movimientos de *Pregón y Danza*.

La sucesión de estas secciones está inscrita en el contexto de una "línea de tensión" que atraviesa toda la composición. Generalmente, las composiciones musicales se inician en puntos de estabilidad que atraviesan sucesivas olas de tensión y distensión hasta llegar a un punto climático, resuelto de manera definitiva al final de la composición.

La línea de tensión es administrada intencionalmente por el compositor a través de la disposición de los elementos en el relato y el uso de técnicas de diverso tipo para producir las tensiones y distensiones. En la música de Iturriaga, por ejemplo, el uso de la armonía es fundamental para la gestión de la línea de tensión, mientras que en la música de López la densidad de la textura (entendida como niveles de menor o mayor actividad dentro de la textura) cumple un rol similar. Por supuesto, la armonía y la textura son insuficientes, por sí mismas, para generar un relato musical interesante. Es, en ambos casos, la combinación y aporte de los diversos elementos lo que finalmente construye una narrativa atractiva.

En este artículo se utiliza el análisis espectral como principal herramienta para determinar la estructura de la música, tanto en el caso de Iturriaga como en el caso de López. El análisis espectral permite ver todas las frecuencias utilizadas a lo largo de las obras, y sus respectivas amplitudes de onda. Esta visualización permite observar diferencias de textura a lo largo de la obra, que suelen indicar cambios de secciones en la estructura. La observación del incremento de frecuencias agudas, así como del incremento de la amplitud de onda, suele ser un buen indicador para rastrear el progreso de la línea de tensión. Así, la gráfica espectral se convierte en una herramienta efectiva para explorar el discurso musical de ambas composiciones.

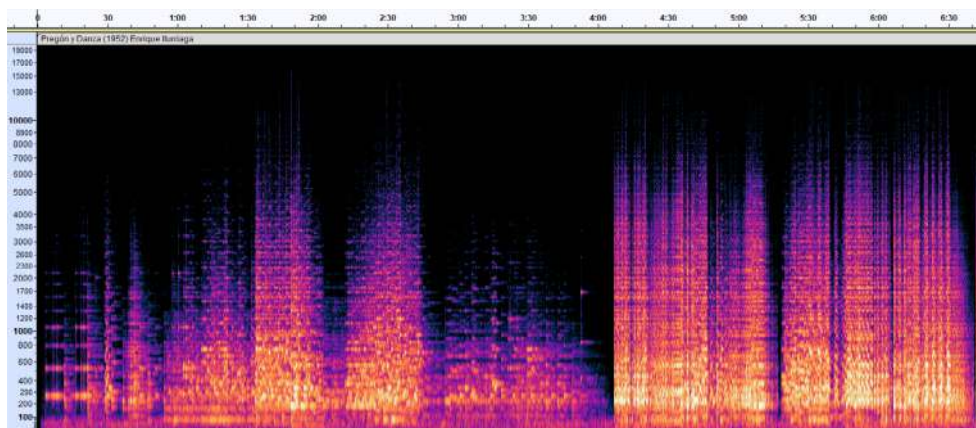
El análisis del discurso puede presentar más aspectos de los que son abordados en este artículo. Los que se utilizan aquí son suficientes para demostrar un paralelo insospechado entre las composiciones estudiadas.

Para el análisis del trabajo de Iturriaga y López se han utilizaron grabaciones específicas de cada obra. En el caso de Iturriaga, la versión de Gustavo la Cruz, obtenida de YouTube. Para López, una versión proporcionada por el propio compositor a través del sitio *web archive.org*. El análisis espectral puede presentar diferencias cuando se usan otras versiones de las composiciones. Este artículo es un análisis de una manifestación concreta de las composiciones estudiadas.

Análisis del discurso musical en *Pregón y Danza*

Pregón y Danza es una obra para piano solo en dos movimientos: uno lento, *Pregón*, y otro rápido, *Danza*. Ambos movimientos están escritos, fundamentalmente, en forma ABA, aunque hay diferencias en la manera en que son articuladas las secciones.

Figura 1
Espectrograma de Pregón y Danza



Nota. Elaboración propia

El *Pregón* se inicia con una introducción que va hasta el segundo 0 '49 de la grabación, cuando aparece una sección donde se expone el tema de la pieza, una melodía que puede dividirse en unas parte *a* y *b*. En esta exposición se presenta la melodía una primera vez, y una segunda en forma variada. Esta variación conduce a un punto climático donde concluye esta primera sección. Sigue un breve pasaje, y luego una sección de desarrollo de dos fases. La primera desarrolla la parte *a* del tema, y la segunda la parte *b*. A esto sigue una reexposición del tema, en dos instancias, ambas en forma variada. Entonces, tenemos el esquema:

- Introducción
- Exposición
- Transición
- Desarrollo (en dos fases)
- Reexposición

La *Danza* no empieza con una introducción; dada su característica brutalista, el inicio es directo.¹ Tiene dos temas principales llamados *A* y *B* en este análisis. El tema *A* es expuesto desde el minuto 4 '06 hasta el minuto 4' 22, donde empieza la exposición del tema *B*, que culmina en el minuto 4 '35. Sigue una sección de desarrollo en tres fases, donde la primera desarrolla el tema *A*, la segunda el tema *B*, y la tercera nuevamente el tema *A*. Continúa con una transición que conduce a una sección central, alusiva al género

1. El brutalismo es una tendencia arquitectónica que se destaca por el uso de materiales crudos, formas geométricas simples y estructuras masivas y funcionales. En la composición, esta estética puede traducirse en música que prioriza la fuerza y la textura áspera, con un enfoque directo y minimalista, evitando ornamentaciones o complejidades superfluas (definición propuesto por el investigador).

Triste arequipeño. Después del triste se inicia una larga transición, con material propio, hacia la reexposición. En ésta se presenta nuevamente el tema A, se repite una de las fases del desarrollo, en la que se desarrolla el tema A, luego una síntesis del tema B que con el material de la transición hacia la reexposición conducen a una breve coda. El esquema resultante es el siguiente:

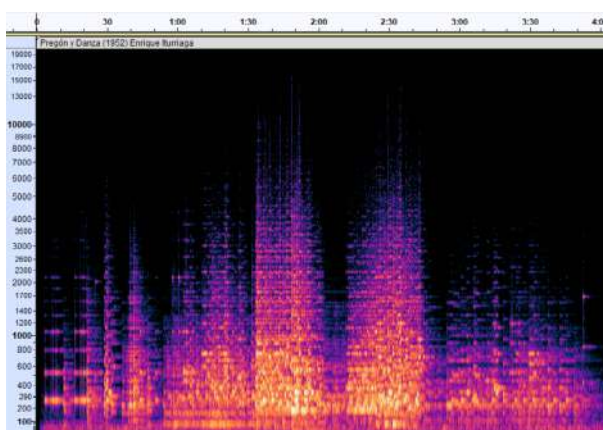
- Exposición: tema A y tema B
- Desarrollo (en tres fases)
- Transición
- Triste
- Transición
- Reexposición: Tema A
- Segundo desarrollo (o más bien repetición de una sección de desarrollo), síntesis de tema B y material de la transición a la reexposición
- Coda

La narrativa, en ambos movimientos, corresponde a un modelo convencional, que podríamos llamar aristotélico. *Grosso modo*, los materiales principales expuestos al inicio, son elaborados en una sección de desarrollo, y luego re expuestos con cambios que son consecuencia del transcurrir de la pieza.

El análisis espectrográfico permite identificar, en el caso del primer movimiento, una ampliación de las frecuencias, así como un incremento en la amplitud, hacia la sección central del movimiento, y un posterior decrecimiento de ambos parámetros, lo que determina que la tensión en el movimiento aumente paulatinamente hasta llegar a un punto climático aproximadamente en el minuto 2'26, después del cual se produce una paulatina resolución.

Figura 2

Espectrograma del primer movimiento de Pregón y Danza

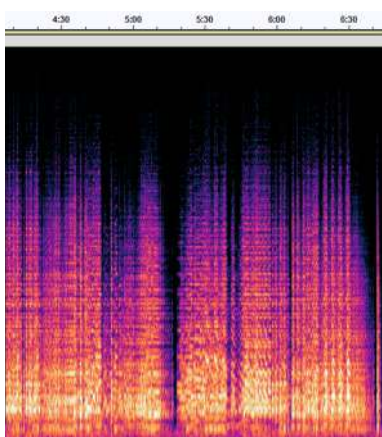


Nota. Elaboración propia

En el caso del segundo movimiento, el análisis espectrográfico permite determinar la presencia del mismo modelo de desarrollo de la tensión, aunque el incremento de las frecuencias y el crecimiento de la amplitud no son tan marcados como en el primer movimiento; se aprecia un uso relativamente homogéneo de un rango de frecuencias durante todo el movimiento, pero hay un apreciable incremento de la amplitud hacia la mitad del movimiento que denota el incremento de la tensión, así como una reducción del rango de frecuencias y de la amplitud hacia el final del movimiento. De esta manera, se observa que el manejo de la tensión corresponde también a un esquema aristotélico.

Figura 3

Espectrograma del segundo movimiento de Pregón y Danza



Nota. Elaboración propia

A efectos de este análisis, el aspecto central es el tratamiento del tema del *pregón*, reminiscente del *pregón* "Revolución caliente", que fuera tradicional en la Lima de Enrique Iturriaga. El uso de armonías con novenas, oncenas y treceñas añadidas (en diversos casos), la dinámica *piano* (poca amplitud de onda) y los registros graves en el primer movimiento ayudan a dar al *Pregón* una atmósfera etérea. El cambio de registro que se produce en la última aparición del tema del *Pregón* pareciera evocar una lejanía de la melodía, que en el programa del compositor puede corresponder a la lejanía del *pregonero* en la niebla, pero en el contexto de las tradiciones que se pierden en la vida urbana, puede también corresponder con una lejanía, cada vez mayor, en el tiempo.

Análisis del discurso musical en *Filo errante* 2.1

La obra está compuesta con base en *samples* de un conjunto de sonidos producidos por un piano, incluyendo aquellos generados mediante el uso de técnicas extendidas, y *samples* de los que emite un afilador de cuchillos. Si bien esta descripción pudiera dar pie a imaginar un conjunto amplio y heterogéneo de muestras de audio, lo cierto que es estas fuentes de sonido se utilizaron para producir tres elementos principales: uno, el sonido que resulta al oprimir una tecla del piano (donde muchas veces se suprime el

ataque), otro, el sonido de aire (con múltiples frecuencias) al soplar la flauta de pan de un afilador de cuchillos y, por último, sonidos obtenidos por medio de síntesis granular, tanto usando como fuente el sonido de la tecla del piano (de mayor característica percusiva), como el sonido de aire del afilador. Se usan también otros timbres, pero la obra gira principalmente sobre estos tres.

Por lo tanto se propone que la estructura de la obra es la siguiente:

Exposición:

- Primera parte (exposición de sonido al presionar una tecla del piano): de 0:00 a 0:31
- Pasaje: de 0:31 a 0:38
- Segunda parte (exposición de sonido de viento): de 0:38 a 1:23

Desarrollo:

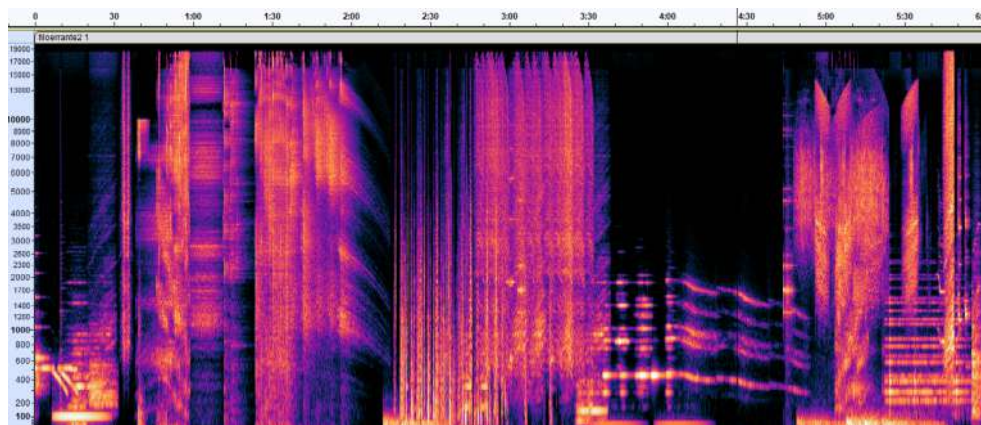
- Fase 1: de 1:23 a 2:17
- Fase 2: de 2:17 a 3:38
- Fase 3: de 3:38 a 4:43
- Fase 4: de 4:34 a 5:22

Conclusión:

- Conclusión: de 5:22 a 6:02

Figura 4

Espectrograma de Filo errante 2.1.



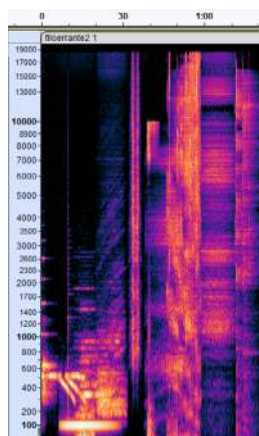
Nota. Elaboración propia

La primera sección, del 0:00 al 0:31 de la obra, sirve como exposición del sonido de la tecla del piano. La obra se inicia con este sonido expuesto sin mayor procesamiento, siendo posible identificar la procedencia concreta del sonido. Inmediatamente es acompañado por otras instancias de este sonido, con el ataque suprimido, de tal forma

que parecen armónicos. Luego se escucha el sonido del raspado de las cuerdas del piano con el pedal levantado, pero con el ataque suprimido, y sobre este sonido se produce un *glissando* ascendente, que señala el fin de esta sección. Sigue una breve transición donde se expone el sonido de viento, que ingresa invertido (de atrás hacia adelante) y es reproducido de inmediato en su forma original, conformando un reflejo auditivo exacto de la parte anterior. Prosigue una segunda sección, en la que se desarrolla el sonido de viento con distintos tratamientos a lo largo de cuatro sub-secciones. La última, termina con un lento *glissando* descendente, que señala el final de la sección y el final de la exposición.

Figura 5

Espectrograma de la exposición, incluyendo la primera parte, un pasaje y una segunda parte, en Filo errante 2.1.



Nota. Elaboración propia

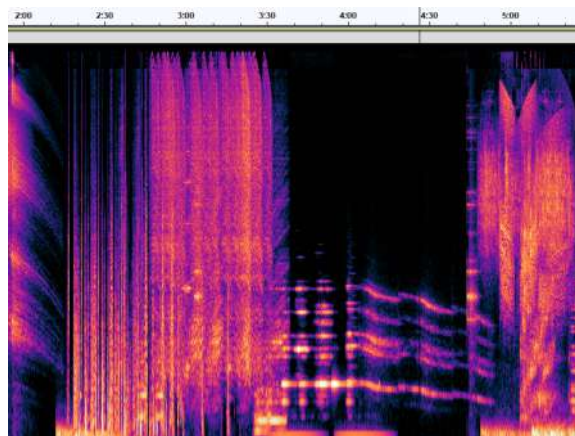
En la primera fase del desarrollo encontramos nuevamente un desarrollo del sonido de viento, pero en este caso utilizando sonidos producidos por síntesis granular. La sección concluye con un lento *glissando* descendente.

Al inicio de la segunda fase del desarrollo desaparece el sonido de viento, y tienen prominencia los sonidos percusivos obtenidos con síntesis granular a partir del *sample* de la tecla del piano. Hacia la mitad de esta sección regresan los sonidos de viento producidos con síntesis granular, y al poco tiempo desaparecen los de naturaleza percusiva. Es la primera vez en que se aprecia una superposición de estructuras: una primera sub-sección se superpone brevemente sobre una segunda, haciendo que la división estructural sea difusa.

La tercera fase desarrolla, inicialmente, solo el sonido de la tecla del piano, pero sin el ataque y luego, el sonido de viento, en un lento *glissando* descendente. La cuarta fase se inicia con el sonido de la tecla del piano, con la frecuencia del ataque alterada, pareciendo el sonido de una campana. El *glissando* de la sección anterior sigue operando por algunos segundos, con lo cual tenemos nuevamente una separación estructural difusa. Regresan luego los sonidos de viento procesados con síntesis granular.

Figura 6

Espectrograma del desarrollo de Filo errante 2.1.

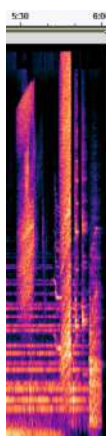


Nota. Elaboración propia

La conclusión empieza con la aparición de un acorde cerrado en el piano, en registro medio. Llama la atención, porque es la primera referencia a la música temperada, y en el contexto de lo que hemos escuchado anteriormente el contraste es alto. El acorde se presenta inicialmente sin ataque, pero es repetido en varias instancias con ataque, lo que hace que su ingreso sea sutil y sea posible luego identificar su origen concreto. Aparecen brevemente teclas de piano sin ataque y sonidos de viento procesados con síntesis modular, en diversas alturas, y luego, por primera vez y en dos ocasiones, el sonido característico del afilador, sin mayor procesamiento, reconocible. La resonancia de la última instancia se combina con el sonido de la tecla más grave del piano para concluir la pieza.

Figura 7

Espectrograma de la séptima sección de Filo errante 2.1.



Nota. Elaboración propia

Filo Errante 2.1 presenta una estructura en algunos aspectos similar a *Pregón y Danza*; se inicia con la exposición de los principales elementos de la obra, desarrollados en una serie de fases, y se presenta una conclusión. En términos de la estructuración del discurso hay, sin embargo, un par de diferencias fundamentales, que dan cuenta de la distancia que separa a ambas obras en el tiempo, en cuanto responden a paradigmas filosóficos diferentes.

En primer término, se puede señalar que las divisiones estructurales en *Filo errante 2.1* son en muchas ocasiones difusas, y de hecho se puede afirmar que una de las técnicas utilizadas para lograr la cohesión entre las diversas secciones es justamente la superposición de secciones.

En segundo término, y de vital importancia respecto del análisis del discurso, en el caso de *Filo errante 2.1* el elemento principal de la obra, el sonido característico del afilador de cuchillos, es revelado en forma expresa solamente al *final de la obra*. Esto es importante porque, si bien en la estructura general de la obra se puede apreciar un flujo de información que podría relacionarse con lo aristotélico, la revelación de la idea principal en la obra revela un pensamiento de otro tipo. Este recurso, conocido en la literatura como *revelación tardía*, existe desde el tiempo de los griegos, más su popularización y refinamiento son característicos del modernismo y postmodernismo, y se puede, incluso, apreciar en el terreno de la cultura popular contemporánea, por ejemplo, en muchas de las películas de Christopher Nolan.

Conclusiones

Una primera conclusión a resaltar es la similitud discursiva entre ambas obras. Si bien la técnica de la revelación tardía ubica a López en una esfera más cercana al pensamiento narrativo contemporáneo, en ambas obras se procede a exponer los materiales principales y luego a desarrollarlos utilizando una diversidad de técnicas. En ese sentido, ambas obras tienen una cercanía con un esquema narrativo aristotélico. En esa misma línea, si se usa el análisis espectrográfico para observar la progresión en el uso de registros y el incremento o decrecimiento de la amplitud como indicadores del proceso de tensión y distensión en la obra, encontramos que los procedimientos son similares en ambos casos: las obras exponen sus materiales principales en un contexto de relativa estabilidad, para luego iniciar una curva de tensión ascendente que es finalmente resuelta de manera definitiva después de pasar por múltiples instancias de mayor o menor tensión o distensión. Esto es llamativo porque, a pesar de las notables diferencias en los medios musicales para producir los discursos, hay claramente un sustrato narrativo que es muy similar en ambos casos, sugiriendo un tratamiento común en lo más sustancial del relato. Esto puede también alimentar una discusión sobre la distancia que existe entre la música conservadora y la música experimental. Si en el sustrato narrativo ambos tipos de música comparten la misma esencia, es posible que la distancia entre ellas sea menor a lo que normalmente se asume. Un hecho interesante, en los casos estudiados, es que ambos movimientos de la obra de Iturriaga presentan una forma cerrada, mientras que la obra de López tiene una forma abierta. La obra de éste último, sin embargo, presenta una suerte de retorno al mostrar de manera explícita las fuentes concretas de sonido que alimentan toda la composición; algo así como un regreso al origen. Curiosamente, las reexposiciones en

los movimientos de *Pregón y danza* no son tampoco literales, no se retorna exactamente a lo mismo. Hay algo de forma abierta en la forma cerrada de Iturriaga, así como algo de forma cerrada en la forma abierta de López. Nuevamente, un encuentro entre mundos diferentes.

Por último, es pertinente resaltar el uso constante de un vocabulario prestado del análisis literario en este trabajo. El préstamo responde a motivos pragmáticos; es simplemente un vocabulario útil para describir la organización de ideas que se analiza en ambas composiciones. Pero una vez que se llega a la conclusión de que ambas composiciones comparten un sustrato narrativo, vale la pena preguntarse si esto es algo particular de los casos estudiados, o si se trata más bien de un fenómeno general, que quizás sea extrapolable no solamente a otros casos en la música, sino también en la danza, el teatro y la literatura, es decir en manifestaciones artísticas que se desenvuelven en el tiempo. Dado el uso de vocabulario literario, la pregunta parece estar automáticamente respondida. Quizás lo que observamos en la música de López e Iturriaga es una manifestación de particularidades de la mente humana, adaptada a través de la evolución biológica, para compartir narrativas por medios que no se limitan al lenguaje hablado. Esta posibilidad se explora en diversas investigaciones sobre música y psicología (Patel, 2010; Malloch y Trevarthen, 2018; Cross, 2004). Bajo esta luz la música sería una forma de explotar la disposición de la mente humana hacia la narrativa para realizar un intercambio que trasciende la utilidad práctica del lenguaje; para compartir sentimientos y mundos internos que no se puede expresar, completamente, solo con las palabras.

Rol de autores Credit

MSCP:

Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.

Fuentes de financiamiento

La investigación fue en su totalidad autofinanciada por el autor de este trabajo.

Conflicto de interés

El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.

Aspectos éticos

Se cumplió con las normas éticas, los código de conducta para la investigación y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*.

Referencias

- Alvarado, M. P. (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 Dados Eternos de Rajmil Fischman (1991)* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Institucional. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/19147>
- Cross, I. (2004). Music, meaning, ambiguity, and evolution. In D. Miell, R. MacDonald, & D. Hargreaves (Eds.), *Musical Communication* (pp. 27 - 44). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198529361.003.0002>
- Gálvez, J. (1921). *Una Lima que se va*. Editorial Euforion.
- Holzmann, R. (1949). Aporte para la emancipación de la música peruana: ¿Es posible usar la escala pentátona para la composición? *Revista de Estudios Musicales*, 1(1), 61-80.
- López, J. I. (2019, 26 de septiembre). *Somos ultrapuritanos y ultranacionalistas*. *Perú 21*. <https://peru21.pe/cultura/jose-ignacio-lopez-ramirez-gaston-somos-ultrapuritanos-y-ultranacionalistas-noticia/>
- Malloch, S., & Trevarthen, C. (2018). The human nature of music. *Frontiers in Psychology*, 9, 1-21. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01680>
- Maloff, N. (2007). *Convergence of European, indigenous and popular idioms in the works of Peruvian composer Enrique Iturriaga* [Tesis de doctorado, Universidad de British Columbia]. University of British Columbia Library. <https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0066254>
- Millard, R. (2018). Telling tales: A survey of narratological approaches to music. *Current Musicology*, 103, 5 - 44. <https://doi.org/10.7916/cm.v0i103.5381>
- Patel, A. D. (2010). Music, biological evolution, and the brain. En C. Levander & C. Henry (Eds.), *Emerging Disciplines* (pp. 9 - 144). Rice University Press. https://pages.ucsd.edu/~rbelew/courses/cogs260_s10/readings/Patel10_music_evolution.pdf