



Luis Fernando Prudencio Mendoza
(Cusco, 1980)



Violinista egresado del Instituto Superior de Música Leandro Alviña Miranda del Cusco, bachiller en Musicología por la Universidad Nacional de Música y Magíster en investigación musical por la Universidad Internacional de la Rioja. Miembro de la Asociación peruana de musicología ASPERMUS desde el 2023.

Ha participado como primer violín en la Orquesta Sinfónica del Cusco, integrando ensambles instrumentales de repertorio académico y en agrupaciones tradicionales conocidas como orquestines, interviniendo en veladas religiosas y en el acompañamiento de danzas tradicionales del Cusco. En Lima, integró el elenco musical del Conjunto Nacional de Folklore, la estudiantina de la asociación cultural Brisas del Titicaca y agrupaciones diferentes de tipo experimental. Ha sido integrante del Taller de Instrumentos Tradicionales Peruanos del Conservatorio Nacional de Música como multiinstrumentista.

Ha publicado un artículo sobre el pampapiano en la revista *Conservatorio* y otro dedicado al orquestín cusqueño en la revista de investigación musical *Antec*. En la actualidad, está centrado en el análisis de las formas de instrumentación tradicional en músicas andinas.

Del imaginario cinematográfico al poema sinfónico *Kukuli*: elementos de la música de tradición oral como paradigma de composición regionalista en la obra de Armando Guevara Ochoa

From Cinematic Imagery to the Symphonic Poem *Kukuli*: Elements
of Oral Tradition Music as a Paradigm of Regionalist Composition
in the Work of Armando Guevara Ochoa

Luis Fernando Prudencio Mendoza
Pontificia Universidad Católica del Perú
Ministerio de Educación

Lima, Perú

luis.prudencio.mendoza@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0000-6192-8812>

Resumen

Este artículo analiza el poema sinfónico *Kukuli* y muestra cómo Armando Guevara Ochoa usa elementos de la música de tradición oral, los cuales le sirven como paradigma de composición de estilo regionalista, al reflejar en su obra una sonoridad vinculada a la música que tuvo acceso desde niño. Así mismo, nos permite conocer y entender el discurso nativista de Armando Guevara Ochoa, el cual lo aleja del pensamiento de los compositores indigenistas que proponían en su imaginario la continuidad de una música incaica.

El presente trabajo es una primera aproximación a ese aspecto tan poco comentado en la vida de Armando Guevara como compositor audiovisual y nos acerca a sus procesos de creación de una música incidental pensada para la película *Kukuli* y su posterior transformación en una obra formal como el poema sinfónico que lleva el mismo nombre.

Así mismo, se examina también el tratamiento orquestal, tanto a nivel armónico y textural, que Guevara Ochoa emplea para recrear un imaginario sonoro. En esta obra se puede observar el tratamiento armónico aplicado a melodías de carácter pentafónico recreadas de la tradición oral, para representar en sonido la nostalgia de sus vivencias en el mundo andino. Este hecho marca una clara diferencia con los compositores denominados indigenistas que lo antecedieron y a su vez lo aleja de las vanguardias desarrolladas por sus contemporáneos.

Como citar: Prudencio, L. (2025). Del imaginario cinematográfico al poema sinfónico *Kukuli*: elementos de la música de tradición oral como paradigma de composición regionalista en la obra de Armando Guevara Ochoa. *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical*, 9(1), 121–150. <https://doi.org/10.62230/antec.v9i1.268>



Enlace para este artículo: <https://doi.org/10.62230/antec.v9i1.268>

Palabras claves

Poema sinfónico; *Kukuli*; Nativismo musical; Elementos de la tradición oral; Armando Guevara Ochoa

Abstract

This article analyzes the symphonic poem *Kukuli* and demonstrates how Armando Guevara Ochoa uses elements of oral tradition music, which serve as a compositional paradigm in his regionalist style, reflecting a sound world linked to the music he was exposed to since his childhood. It also allows us to understand and explore Guevara Ochoa's nativist discourse, which distances him from the ideas of indigenous composers who proposed the continuity of Inca music in their imaginary.

On the other hand, this paper provides a first exploration of the little-discussed aspect of Armando Guevara's life as an audiovisual composer, offering insight into his creative processes in the incidental music created for the film *Kukuli*, and its subsequent transformation into a formal work, the symphonic poem of the same name.

It also examines the orchestral treatment, both harmonic and textural, that Guevara Ochoa employs to recreate a sonic imaginary. In this work, the harmonic treatment applied to pentatonic melodies, recreated from oral tradition, can be observed, representing in sound the nostalgia of his experiences in the Andean world. This feature clearly distinguishes him from the so-called indigenous composers who preceded him and, at the same time, distances him from the compositional avant-gardes developed by his contemporaries.

Keywords

Symphonic poem; *Kukuli*; Musical nativism; Elements of oral tradition; Armando Guevara Ochoa

Recibido: 7 de febrero / Revisado: 13 de febrero / Aceptado: 23 de abril

Introducción

El presente trabajo de investigación se propone contribuir al conocimiento de la figura de Armando Guevara Ochoa, compositor cusqueño considerado por algunos autores (Estenssoro, 2001; Pinilla 2007; Miranda y Tello, 2011) como un continuador del indigenismo cusqueño. Sin embargo, su propuesta musical presenta una serie de características que lo distinguen de otros compositores de su generación.

Inició sus estudios musicales en el Cusco, continuó su formación en el Conservatorio Nacional de Música en Lima y luego en Estados Unidos y Europa. La experiencia de vivir fuera de su país natal fortaleció la idea de plasmar en su música los recuerdos y sonoridades de su infancia en los Andes. A través de la incorporación de melodías y ritmos tradicionales, fusionó estas influencias con las técnicas compositivas adquiridas durante su formación, lo que otorga a su música una sonoridad única y características que lo separan de otros compositores de su generación, quienes en ocasiones lo consideraron un compositor romántico y anticuado.

En su música, Guevara Ochoa desarrolla una armonía que recrea sonidos evocadores de la atmósfera de su ciudad natal y logra texturas sonoras politonales poco usuales en los compositores de la llamada escuela indigenista.

Uno de los ejemplos más representativos de su estilo es el poema sinfónico *Kukuli*, una obra que se basa en fragmentos musicales compuestos originalmente para la película homónima que

muestra, a manera de cine documental, la vida del mundo andino y se caracteriza por ser la primera producción realizada fuera de la capital, con diálogos íntegramente en quechua, y por ofrecer una visión inédita sobre la vida de los campesinos y sus interacciones durante las fiestas populares.

Guevara Ochoa compuso diversas piezas para la película, entre ellas *Danza de diablos*, *Trágico*, *Asonada primer ataque*, *Asonada segundo ataque*, de las cuales surgió posteriormente el poema sinfónico *Kukuli*. Además, se incluyen otras piezas como *Solemne*, que es una marcha procesional, *Danza peruana n.º 1*, conocida como *Vilcanota*, y *Huayno n.º 6*, que incluye un yaraví como introducción y que se publicó como *Yaraví Huayno*.

Kukuli refleja la estética compositiva de Guevara Ochoa y su habilidad para incorporar elementos de la tradición oral, como melodías de canciones y danzas populares, en una obra sinfónica. La combinación de recursos orquestales y técnicas compositivas de música académica le permite crear una sonoridad distintiva, que, aunque algunos consideran anticuada, es vista por otros como un ejemplo de regionalismo con proyección internacional. De hecho, Guevara Ochoa es el compositor peruano con más estrenos internacionales dentro de su generación, lo que subraya la importancia de su música en el ámbito internacional.

Metodología

El presente trabajo de investigación se desarrolló en la ciudad de Lima, Perú, durante el año 2022. Para la recopilación de información, se realizaron algunos viajes a la ciudad del Cusco con el fin de revisar la partitura utilizada por la Orquesta Sinfónica del Cusco que ha ejecutado la obra en diversas oportunidades. Además, se estableció comunicación con Kovianka Guevara de Pakis, hija del maestro, residente en los Estados Unidos, quien facilitó imágenes de la partitura del poema sinfónico *Kukuli*, la cual contiene anotaciones personales del propio maestro Guevara. También se accedió a una copia del *soundtrack* de la película proporcionada por Omar Pareja, director de sonido y docente en varias universidades en la ciudad de Lima, quien realizó la digitalización del disco de vinilo.

Igualmente, se recurrió a diversas fuentes audiovisuales, entre ellas la página de YouTube donde es posible ver la película completa de la obra, así como a dos versiones musicales: una grabada por la Sinfónica Nacional, publicada en 1985 junto con el libro *Antología de la música cusqueña*, y otra versión grabada por la Orquesta Sinfónica de Bulgaria bajo la dirección del maestro Luis Beteta, el 17 de diciembre de 1999.

El método de investigación utilizado en este estudio incluye varias etapas interrelacionadas: primero, se definieron los objetivos y el enfoque del estudio y posteriormente se procedió a la recopilación de materiales, obteniendo la partitura original, grabaciones sonoras y entrevistas con personas clave, como Kovianka Guevara de Pakis. A continuación, se llevó a cabo un análisis de la partitura, la música y su interpretación, incluyendo un análisis comparativo de las diferentes versiones grabadas. La información recabada se organizó y analizó para identificar patrones y elementos significativos en la obra y, finalmente, se elaboraron las conclusiones a partir de los hallazgos obtenidos a lo largo del proceso investigativo.

Armando Guevara Ochoa

Diversas fuentes consultadas (Justiniani Flórez & Ttupa Lavilla, 1985; Estenssoro, 2001; Pinilla, 2007) coinciden en que Armando Guevara Ochoa nace en Cusco en 1926. Fue compositor, violinista y director de orquesta. Enrique Pinilla (2007) afirma que tuvo como maestros a Roberto Ojeda, Bronislaw Mitman, Pablo Chávez Aguilar y Rodolfo Holzmman, mientras que Juan Carlos

Estensoro (2001) incluye, además de los ya mencionados con anterioridad, a Enrique Fava Ninci. Posteriormente, pasó a estudiar composición, violín y dirección en Boston y Nueva York, además de estudiar con George Enescu y Nadia Boulanger, en París.

José Quezada Machiavello (2011) añade que

viajó a los Estados Unidos de América, donde continuó estudiando y trabajó como violinista en Boston y Nueva York. Realizó también estudios en México y en París. Recibió clases de George Enescu, Rodolfo Halffter y Nadia Boulanger y tuvo también entre sus maestros a Leon Baezin [sic por Barzin], Ivan Galamian, Makon Holmes, William Kroll y Emmanuel Ondriceck, así como, años más tarde, a Luis Herrera de la Fuente. (p. 2)

Pinilla (2007) comenta que al ser un compositor prolífico, Guevara Ochoa es quizás el que más ha divulgado su obra por el mundo, ya que sus actuaciones en Nueva York, Londres, Madrid, París, Moscú, Pekín, Caracas y México así lo confirman y sostiene que declaró haber compuesto treinta y cuatro obras sinfónicas y más de cuatrocientas piezas musicales de cámara, arreglos de su colección folclórica y marchas militares, entre otras. Muchas de ellas son desconocidas, tanto por el público como por la crítica especializada.

Armando Guevara cuenta sobre los malos entendidos que tuvo con su maestro Rodolfo Holzmann y de las dificultades que pasó a causa de su propuesta compositiva, lo cual motivó a sus padres a impulsar su carrera y salir del país para continuar sus estudios en el extranjero (Guevara comunicación personal, 2000). Al no abrazar la vanguardia de su generación y mantenerse dentro de una línea de tipo regionalista, se diferenció de los demás compositores contemporáneos. Pinilla (2007) explica que esto se debe a su empleo sistemático de melodías populares y la elaboración de temas propios con carácter folclórico que están presentes en toda su obra.

Armando Guevara Ochoa contaba que aplicaba las técnicas compositivas aprendidas durante su formación, sin apartarse de la música que fue parte de su infancia, para que fuera escuchada en todos los teatros del mundo (Guevara comunicación personal, 2000). Por esta razón, Pinilla (2007) afirma que en su armonía no abandona nunca lo tonal, pero no desdeña la utilización de acordes impresionistas de novena, undécima y decimotercera y llega incluso, en contadas ocasiones, a la politonalidad. También, este autor emite un juicio de valor al colocar a Armando Guevara Ochoa por debajo de otros compositores de su generación. Hablando en el caso de Iturriaga y Garrido Lecca, se refiere a que la aproximación de estos al folklore es completamente diferente por lo avanzado del lenguaje musical y por la manera distinta de estilizar elementos provenientes de la música tradicional.

Sin embargo, la obra de Armando Guevara Ochoa se diferencia de la escuela indigenista cusqueña al abrazar técnicas diferentes, pero dista de sus contemporáneos al no recurrir a las corrientes de vanguardia. Armando Guevara falleció el 14 de enero del 2013, lo cual llevó a la realización de festivales y temporadas de conciertos en su honor, tanto en Lima como en el Cusco y en algunas otras ciudades del Perú.

El discurso nativista de Armando Guevara Ochoa

Para entender el discurso nativista de Armando Guevara Ochoa, es necesario observar las corrientes nacionalistas que surgen con la idea política de diferenciarse de los otros y construir una identidad regional. En tal sentido es importante comprender estos procesos, ya que encierran ciertas contradicciones y no establecen un límite muy claro del alcance de su definición. Para

Alejandro Madrid (2010), estos discursos nacionalistas van más allá de entender la esencia de las naciones a través de sus sonidos, sino que las contradicciones que existen entre sonido y discurso van de la mano con las desiguales luchas de poder que se dan alrededor de la representación sonora de la nación. La idea del nativismo surge a raíz de desarrollar un sentido de pertenencia que para Madrid (2010) está basado en la idea de un territorio compartido. Un discurso en que la noción de identidad comenzó a construirse en relación al “otro” europeo. Por su parte, Henri Favre (2007) explica que muchos compositores en la búsqueda de pertenencia, van reelaborando el material recogido de la música tradicional, ajustando la dimensión sonora, las tonalidades, las texturas, las dinámicas, con la intención de crear un nuevo lenguaje musical modernista disonante y mecánico que rompa la noción sensorial de la música. En ese sentido, la característica principal de los grupos de música nativista se basa en la idea de obtener un mayor alcance y asegurar su presencia en los grandes teatros de las ciudades. De esta manera, podemos concluir que el discurso nativista busca tener un alcance universal usando elementos de la música tradicional y folclórica dentro de un estilo compositivo europeo.

Por otro lado, Armando Guevara Ochoa es considerado como un continuador del indigenismo surgido en el Cusco en la primera mitad del siglo XX como lo afirma Clara Petrozzi (2010), quien lo califica como continuador del nacionalismo romántico. Sin embargo, el discurso del compositor escapa de esta visión indigenista, ya que el indigenismo cusqueño de inicios del siglo XX trata de idealizarse en un imaginario inca. Guevara Ochoa trata de representar un imaginario andino acorde al pensamiento de los intelectuales neoindigenistas del Cine Club Cusco, al emplear música tradicional que escucha en las festividades populares, en las zonas andinas del Cusco. Guevara Ochoa afirmaba que:

la influencia de Bach y Beethoven fueron decisivas, en ellos encontré la grandiosidad de su arquitectura musical comparada con la grandiosidad de la arquitectura de nuestros antepasados, por ejemplo, la solidez contrapuntística de Bach es como un muro inca, eso me inspiró para que mi música sea contrapuntística. (Pinilla, 2007, p. 178)

Sin embargo, reforzando este discurso nativista de encajar estilos compositivos europeos a la música tradicional, Guevara Ochoa prosigue la entrevista diciendo que:

La influencia de Antonín Dvořák y Bartók plasmó mi lenguaje musical politonal que es el que más se ajusta a la música andina, con el fin de elevar esta música a un nivel universal. Me interesa esencialmente el desarrollo, que ha sido el talón de Aquiles de nuestra música andina ya que algunos maestros europeos solo modularon el mismo tema sin hallar un desarrollo.¹ (Pinilla, 2007, p. 178)

Concluye la entrevista señalando que:

Mi criterio ha sido elevar los cantares populares, y los de mi propia inspiración, a un plano universal en forma de canciones, cantatas, partitas, poemas sinfónicos, conciertos, sinfonías, cuartetos, etc. de modo que puedan ser interpretados por solistas y orquestas de cualquier parte del mundo. (Pinilla, 2007, p. 178)

1. Este comentario hace referencia a Rodolfo Holzmann, quien fue uno de sus maestros y con quien tuvo algunas dificultades personales. (Comunicación personal a Chalena Vásquez en la entrevista realizada el año 2000 y publicada en YouTube el año 2012).

De aquí se deduce que su discurso lo acerca a la música nativista, ya que como dice Madrid (2010), esta especie de nativismo musical iniciado a fines del siglo XIX se volvió muy común entre los compositores latinoamericanos, incluso ya muy entrado en el siglo XX. Siguiendo esta idea, Madrid (2010) comenta que estos imaginarios sonoros fueron el resultado de una compleja relación entre los deseos de pertenencia cosmopolita de las elites latinoamericanas y la presencia de comunidades indígenas que, aunque marginadas, se muestran como emblemas de autenticidad para validar discursos de identidad.

Armando Guevara, siendo heredero de una familia de poder económico, es formado en esta dicotomía social cusqueña entre la ciudad y la búsqueda de pertenencia regionalista. Su madre, que era pianista, lo instruye de una educación musical académica, alentado por su padre médico, y por otro lado, el Cusco que siempre ha estado rodeado de tradiciones populares, refuerza este sentido de pertenencia el cual se estimula al sentir cierta discriminación en la capital limeña.

Análisis del poema sinfónico *Kukuli*: De la música incidental al poema sinfónico

***Kukuli* (1961), la película**

Esta cinta está basada en las historias sobre el oso raptor recogidas por el antropólogo Efraín Morote Best en las alturas de la ciudad del Cusco. De hecho, es Morote Best quien hace las partes narradas en la película.

El film narra la travesía de una joven pastora llamada Kukuli quien viaja desde la casa de sus abuelos, ubicada en las montañas, hasta la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo. La película muestra diferentes ritos tradicionales como el pago a la tierra, la marcación del ganado, además de que muestra cómo Kukuli conoce a Alako, quien será su pareja durante el viaje.

Aparece un personaje mítico conocido como Ukuku o Ukumari, quien es una especie de hombre oso que suele raptar a muchachas jóvenes para llevarlas a vivir a su cueva (Morote Best, 1988). La película termina con la muerte de Kukuli, quien se transfigura en una llama y vuelve a encontrarse con su pareja quien también reaparece convertido en llama.

Armando Guevara Ochoa fue quien se encargó de la parte musical de la película. Muchas escenas están acompañadas con su música, pero también, hay otras para las cuales se ha recurrido al uso de música de conjuntos tradicionales, especialmente cuando se muestran rituales andinos. En particular, se muestra una escena en donde se escucha y se ve a una banda de músicos conocidos popularmente en el Cusco como *Q'aperos*.

Los fragmentos musicales compuestos por Armando Guevara Ochoa, generalmente acompañan escenas del recorrido de Kukuli. La música orquestal es el sonido de los paisajes de montañas, cielos azules, ríos y caminos por donde andan Kukuli y Alako. También es la música que acompaña la trama principal durante la fiesta en el pueblo, cuando ocurre el rapto de Kukuli, la huida y la captura del oso raptor.

En la película se incluyen varios fragmentos de obras de Guevara Ochoa. Algunos de ellos formaron luego parte del poema sinfónico *Kukuli*, mientras que otros pertenecen a obras ya existentes de su autoría. Para las escenas donde aparece Kukuli se escogió la parte del yaraví de su obra orquestal *Yaraví Huayno*, y para las escenas de Alako se escogieron fragmentos de su quinteto para cuerdas *Qoricancha*. También se recurre a las mismas obras cuando hay escenas que hacen alusión al amor relacionado con Kukuli, y escenas de mayor acción relacionadas a Alako.

Del mismo modo para las escenas del viaje se escuchan fragmentos de *Huayno n.º 6*, acompañando escenas del descenso por las montañas y la llegada hacia el pueblo de Paucartambo.

También se oyen fragmentos de su quinteto de cuerdas *Vilcanota* durante las escenas con imágenes del recorrido del río.

En la película, el primer momento en que suena un pequeño fragmento de lo que posteriormente será el poema sinfónico, se da durante la escena donde Kukuli y Alako son desalojados de la casa de un brujo luego de ver en la hoja de coca un mal presagio.

La mayor parte de la música que más tarde formará parte del poema sinfónico, suena durante las escenas de la trama principal. En esta secuencia de escenas aparece el *Ukuku o Ukumari* y se inicia la persecución y el rapto de Kukuli, seguido por la muerte de Alako en manos del *ukuku*, lo cual llama la atención de los pobladores quienes guiados por el sacerdote del pueblo inician su cacería que concluye con la captura y muerte del mismo.

Los fragmentos de música que suenan durante todas estas escenas son las que el autor denomina como “Danza de diablos”, “Asonada 1^{er} ataque” y “Asonada 2^{do} ataque”.

A continuación se incluye un cuadro con los fragmentos musicales que acompañan las escenas y los minutos de la película en donde se ubican.

Tabla 1

Relación de escenas y música de lo que posteriormente será el poema sinfónico Kukuli y que está grabado en el soundtrack de la película

| Escena | Ubicación en la película | Música | Referencia en la partitura |
|---|-------------------------------|---|---|
| Brujo desaloja de su casa a la pareja de Alako y Kukuli | Desde 30m:18s hasta 30m: 24s | Asonada 2 ^{do} ataque | Compás 129 |
| Kukuli y Alako salen corriendo de la casa del brujo | Desde 30m: 25s hasta 30m: 47s | Danza de diablos segunda frase | Compás 53 |
| Kukuli espera a Alako en la puerta de la iglesia | Desde 44m: 37s hasta 44m: 39s | Danza de diablos segunda frase | Compás 53 hasta compás 61 |
| Kukuli en la fiesta observa danzantes de la danza diablos (<i>sagra</i>) y es invitada a participar de la danza | Desde 44m: 40s hasta 45m: 16s | Danza de diablos primera frase y enlace melódico del carnaval de Arequipa | Compás 54 hasta compás 75 |
| Kukuli participa de la danza con los diablos o <i>sagras</i> , hasta que luego de dar vueltas cae al suelo e interrumpe la escena con un grito. | Desde 45m: 16s hasta 46m: 28s | Segunda frase de la danza de diablos | Compás 76 hasta compás 112 |
| El <i>ukuku</i> o <i>ukumari</i> atrapa a Alako | Desde 50m:11s hasta 50m:18s | Introducción de la asonada 2 ^{do} ataque | Compás 130 hasta compás 131 |
| El <i>ukuku</i> ahorca a Alako y lo arroja a la calle por el campanario | Desde 50m:11s hasta 50m:18s | Segunda frase de la asonada 2 ^{do} ataque | Compás 145 hasta compás 156 |
| Los pobladores se dan cuenta del rapto de Kukuli y se pasan la voz, se organizan y van en su búsqueda liderados por el sacerdote y termina la escena de noche con antorchas | Desde 52m: 02s hasta 54m: 44s | Danza de diablos completo | Compás 43 hasta compás 129 ² |

| Escena | Ubicación en la película | Música | Referencia en la partitura |
|--|-------------------------------|---|---|
| El <i>ukuku</i> es descubierto por los pobladores luego de asesinar a Kukuli. Se inicia una pelea entre los pobladores y el <i>ukuku</i> | Desde 57m: 27s hasta 58m: 20s | Asonada 1 ^{er} ataque entrecortado | Compás 159 hasta compás 188 |
| El <i>ukuku</i> es atrapado por los pobladores y muerto a golpes | Desde 58m: 31s hasta 59m: 26s | Asonada 2 ^{do} ataque entrecortado | Compás 145 hasta compás 161 ³ |
| Los pobladores rodean al <i>ukuku</i> muerto y celebran su victoria acompañados por el sacerdote | Desde 59m: 26s hasta 59m: 40s | Asonada 2 ^{do} ataque introducción | Compás 130 hasta compás 137 primer tiempo |

Nota. Elaboración propia

Kukuli soundtrack

El *soundtrack* de la película fue grabado por el sello de discos Smith, bajo la dirección de Armando Guevara Ochoa y Leopoldo la Rosa en 1961. En el lado A del disco, se lee *Kukuli*, Orquesta sinfónica (*original Sound Track recordings*) y consta de siete pistas de audio que son:

1. Danza de diablos
2. Trágico
3. Asonada 1^{er} ataque
4. Asonada 2^{do} ataque
5. Solemne
6. Danza peruana n.º 1
7. Huayno n.º 6

Los cuatro primeros *tracks* son los que posteriormente formaron parte del poema sinfónico *Kukuli*, aunque hay que tomar en cuenta que el orden en el cual aparecen en el poema sinfónico es otro.

Así mismo, en el lado B del disco, se puede ver *Kukuli* música Folclórica (*original Sound Track recordings*), y consta de música y danzas tradicionales que se bailan en la festividad de la Virgen del Carmen en el pueblo de Paucartambo. Esta música fue grabada por una orquesta típica y una banda popular y consta de seis pistas:

1. Kolla (coro)
2. Diablos
3. Los Aukas
4. El Challacuy
5. Marinera
5. Valicha huayno

2. Hay que tener en cuenta que la Danza de diablos, como está grabada en el disco del *soundtrack* de la película, tiene un desarrollo final que no está incluido en la partitura del poema sinfónico *Kukuli*.

3. Hay que tener en cuenta que la Asonada 2^{do} ataque, como está grabada en el disco del *soundtrack* de la película, tiene un desarrollo final que no está incluido en la partitura del poema sinfónico *Kukuli*.

Durante la película, no suena el segundo *track* del lado A denominado *Trágico*, pero sí dos obras que no están grabadas en el *soundtrack* que son *Yaravi Huayno* y *Qoricancha*. También se observa que las estructuras de los temas que forman parte del poema sinfónico están ya terminadas y que en la obra final están reordenadas.

En la siguiente tabla, vemos el *track* de audio de los cuatro primeros temas y su número de compás en el poema sinfónico *Kukuli*.

Tabla 2

Relación de las pistas de audio del Soundtrack con su ubicación en la partitura del poema sinfónico Kukuli

| Track | Título | Nº de compás |
|--------------|--------------------------------|---|
| 1 | Danza de diablos | Del compás 40 al compás 178 |
| 2 | Trágico | Del compás 1 al compás 22 Continúa compás 30 al compás 35 |
| 3 | Asonada 1 ^{er} ataque | Del compás 36 al compás 37 Continúa compás 159 al compás 188 |
| 4 | Asonada 2 ^{do} ataque | Del compás 129 al compás 130 Continúa compás 189 al compás 220 |

Nota. Elaboración propia

***Kukuli* poema sinfónico**

El poema sinfónico *Kukuli* está construido con el material que se creó para la película y fue estrenado posteriormente en 1963, pero estaban organizados de diferentes formas, pensando en el *soundtrack* para la película, además de que cada pista de audio independiente tiene su propio final, que no es considerado en el poema sinfónico.

Como se puede ver en la tabla 5, el poema sinfónico está formado por las cuatro primeras *pistas* de audio del disco. Sin embargo, este inicia con la pista de audio número dos denominado “Trágico”. El poema sinfónico *Kukuli* está conformado por una introducción, tres secciones y una coda final. La introducción está compuesta de tres frases de carácter pentafónico. La primera frase se encuentra en las voces del violonchelo y el contrabajo tocando al unísono y consta de tres compases; la segunda frase se encuentra en el registro medio y agudo del violonchelo, la cual está compuesta por tres semifrases, y la tercera frase, que es una aumentación de la primera ya que presenta los ritmos duplicando su valor. Esta frase, a su vez, lleva un contracanto realizado por los violines y la viola.

A continuación, la figura muestra las frases que forman parte de la introducción del poema sinfónico *Kukuli*.

Figura 1
Introducción del poema sinfónico Kukuli

Nota. Elaboración propia

Esta primera sección consta de una breve introducción de cuatro compases en donde se presenta un *ostinato* de negras, seguido por el primer motivo tocado por las flautas. Continúan tres sub secciones, las cuales están separadas por pequeñas insinuaciones melódicas de una danza tradicional denominada “Carnaval de Arequipa”, tocadas por los metales, ya sean trompetas o cornos, con la idea de representar a los músicos ya avanzados en alcohol durante la fiesta (Guevara comunicación personal, 2000).

En la siguiente figura observaremos el *ostinato* de arpa que estará presente a lo largo de esta sección y el motivo previo a la primera subsección, presentado por la flauta y que se desarrollará más adelante en la tercera sección.

Figura 2
Introducción de la frase A

Nota. Elaboración propia

La primera subsección está conformada por dos frases A y B. Se puede observar que la frase A es una variante melódica del motivo que presentó la flauta en la introducción.

En la siguiente figura veremos la subsección 1, la cual está compuesta por dos frases A y B.

Figura 3
Subsección 1

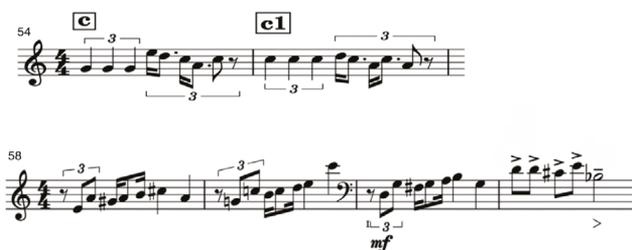


Nota. Elaboración propia

Continuando con esta primera sección, podemos ver que la subsección 2 presenta una frase C, la cual está compuesta por dos semifrases similares a las que las denominaremos c y c1, que se repetirá tres veces, para luego ser complementadas por la melodía del carnaval de Arequipa, melodía que se usa para enlazar a la siguiente subsección.

En la siguiente figura podemos ver la frase C y la melodía de enlace.

Figura 4
Frase C



Nota. Elaboración propia

En la subsección 3 retoma la frase A por dos veces. A manera de introducción, es presentada por las flautas y luego la retoma las cuerdas como en la subsección 1. De la misma manera continúa la frase B, quedando como una forma ternaria A – A – B. Igual que la subsección anterior, vuelve a presentar la melodía de enlace seguida por redoble de timbal.

Como característica de esta primera sección se puede observar que todos los enlaces melódicos están basados en la melodía de Carnaval de Arequipa, y que se usa para separar sus partes internas. Esta melodía se presenta con algunas variantes melódicas o transportadas, pero siempre es evidente el ritmo de la danza.

En la siguiente figura se ve esta melodía de enlace, que también está formada por dos semifrases, a manera de pregunta y respuesta x – y.

Figura 5
Enlaces entre partes internas

1^{ra} intervención

2^{da} Intervención

3^{ra} intervención

4^{ta} intervención

Nota. Elaboración propia

De lo visto, se resume que la primera sección tiene la siguiente forma:

Tabla 3
Forma de la primera sección

| Enlace | Subsección 1 | Enlace | Subsección 2 | Enlace | Subsección 1~ | Enlace |
|------------|--------------|--------|--------------|-------------------|---------------|--------|
| x - y - y1 | A - B | x1 | C | x2 - x3 - x4 - y2 | A - A - B | x1 |
| | | | : c - c1 | | | |

Nota. Elaboración propia

La segunda sección tiene un carácter festivo y usa ritmos característicos del huayno. Está compuesta de tres subsecciones, las cuales se van a repetir para luego ir a una transición que da inicio a la siguiente sección.

La primera subsección tiene un carácter de introducción de huayno y está conformada por tres motivos rítmicos que son asignados a la viola y al violonchelo.

La siguiente figura nos muestra los motivos rítmicos que conforman esta primera subsección:

Figura 6
Primera subsección a modo de introducción de huayno

Motivo rítmico 1

Motivo rítmico 2

Motivo rítmico 3

Nota. Elaboración propia

La segunda subsección consta de 3 frases que derivan de un huayno tradicional cusqueño llamado “La nueva alianza”. La primera frase la inician las cuerdas, pero no logran llegar a una idea conclusiva. En esta parte se va sugiriendo el ritmo de la canción que, recién hacia el final de la tercera frase asignada a la trompeta, se logra percibir la melodía de dicho huayno con mayor claridad.

En la figura siguiente veremos cómo está conformada la subsección 2.

Figura 7
Subsección 2

The musical score for Subsección 2 consists of three staves. The top staff is for the D instrument (likely double bass or tuba), starting at measure 82 and containing two phrases labeled 'a' and 'b'. The middle staff is for the E instrument (likely trombone), starting at measure 86 and containing two phrases labeled 'c' and 'c1', followed by an 'extensión' section. The bottom staff is for the D~ instrument (likely double bass or tuba), starting at measure 90 and containing two phrases labeled 'a1' and 'a2'. The score includes various musical notations such as dynamics (f), articulation (>), and phrasing slurs.

Nota. Elaboración propia

La subsección 3 utiliza los elementos de la introducción y de la segunda parte, pero los combina de diferente forma, cambiando también los timbres, ya que en esta tercera subsección serán las maderas quienes inicien con el segundo motivo y el tercer motivo de la introducción. La siguiente frase está conformada por una de tipo ternario que combina la semifrase a transportada y las semifrases c y c1, también transportadas.

La figura que mostramos a continuación nos muestra cómo está organizada esta tercera subsección.

Figura 8
Subsección 3

The musical score for Subsección 3 features two staves. The top staff is labeled 'Intro de huayno' and contains two rhythmic motifs labeled 'motivo rítmico 2' and 'motivo rítmico 3', starting at measure 96. The bottom staff is for the E~ instrument, starting at measure 98 and containing three phrases labeled 'a', 'c', and 'c1'. The score includes dynamics (mf) and phrasing slurs.

Nota. Elaboración propia

Toda esta sección se toca dos veces y seguidamente se pasa a una transición que se inicia con golpes de timbal, seguido de trompetas y cuerdas, y que en la pista de audio del *soundtrack* de la película es denominada como “Asonada 2º ataque”. En este caso cumple una función de transición para la tercera sección.

En la siguiente figura vemos estos elementos de transición antes de la tercera sección del poema sinfónico *Kukuli*.

Figura 9
Transición

Llamado de timbales 

Llamado de trompetas 

Nota. Elaboración propia

De lo visto anteriormente, esta segunda sección tendría la siguiente forma:

Tabla 4
Forma de la segunda sección

| Subsección 1 intro de huayno | Subsección 2 | | | Subsección 3 | | Transición | |
|------------------------------------|--------------|--------------|---------|--------------------------|------------|------------|-----------|
| Motivo rítmico 1 - 2 - 3 | D | E | D ~ | intro de huayno corto | E ~ | Timbales | trompetas |
| | a - b | c - c1 - ext | a1 - a2 | mr 2 - 3 | a - c - c1 | | |

Nota. Elaboración propia

En la tercera sección se usan elementos de la primera sección y, además, se le agrega un nuevo motivo derivado de otra danza tradicional denominada Carnaval de Canas, la cual también presenta diversas variantes, tanto rítmicas como melódicas. Para esta sección, la melodía de los enlaces cambia a la danza tradicional *majeño*, que también muestra diferentes variantes, tanto rítmicas como melódicas.

Esta tercera sección está conformada por tres subsecciones, las cuales están separadas por enlaces formados por el *majeño*. El primer enlace da inicio a la sección y se sugiere la melodía completa de esta danza, la cual presenta una variación melódica en la nota final.

En la siguiente figura se ve el enlace que da inicio a la tercera sección.

Figura 10
Melodía de la danza Majeño

Enlace 

Nota. Elaboración propia

La primera subsección se inicia con la frase B y se complementa con la frase C de la primera sección, la cual se irá repitiendo varias veces hasta cerrar con una variación melódica de la danza *majeño*, tocada por las cuerdas y replicada por la trompeta a modo de enlace para la siguiente parte.

En la figura 11 se ve la primera subsección con la melodía de cierre y su réplica a modo de enlace melódico.

Figura 11

Subsección 1 con melodía de enlace

Nota. Elaboración propia

La subsección 2 está integrada por dos frases y una extensión formada por una variación rítmica y melódica de la danza *majeño*. En la segunda frase, se incluye la melodía variada del Carnaval de Canas, que se presenta con diferentes modificaciones, rítmicas y melódicas.

Esta subsección se inicia con el *ostinato* del arpa que se presentó en la primera sección, y la melodía de la flauta que estaba en la introducción, ahora llega a formar una frase extendida con la melodía sugerida del Carnaval de Canas.

En la siguiente figura aparece la subsección 2 y su extensión.

Figura 12

Subsección 2

Nota. Elaboración propia

En la tercera sección, aparece un puente como enlace para retomar la subsección 1. Este se inicia con el motivo inicial de la frase anterior, pero esta vez reforzado por las cuerdas y los metales, a la cual se le complementa variantes melódicas y rítmicas tomadas de la extensión del primer momento, hasta concretar una idea de frase hacia el final, que se empalmará a un enlace armónico

tocado por trombones. Para cerrar este puente se presenta la frase anterior con una modificación rítmica y extendida.

En la siguiente figura vemos la estructura del puente.

Figura 13

Puente

The musical score for the bridge section consists of four staves. The first staff, labeled 'F~', is in 4/4 time and starts at measure 143 with a forte (ff) dynamic. It features a triplet of eighth notes followed by a melodic phrase. The second staff, labeled 'Ext', starts at measure 146 with a piano (p) dynamic and contains a melodic line with accents. The third staff, labeled 'G', is for the bassoon ('fagot') and starts at measure 150 with a piano (p) dynamic, followed by a trombone part ('trombon') starting at measure 153 with a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth staff, labeled 'G~', starts at measure 158 with a forte (f) dynamic and contains a complex melodic line with triplets and accents.

Nota. Elaboración propia

Luego del puente se retoma la subsección 1, a la cual le seguirá una coda final en donde el compositor vuelve a tomar elementos de la introducción que son los predominantes durante la primera y tercera sección. Además los irá combinando con motivos sueltos de la melodía del Carnaval de Arequipa que se usó anteriormente como melodía de enlace entre subsecciones.

En la Tabla 5 se explica la forma general del poema sinfónico *Kukuli*.

Tabla 5

Forma general del poema sinfónico

| intro | Sección 1 A | | | Sección 2 B | | | Sección 3 A~ | | | | coda |
|-----------------|-------------|-----|-------|-------------|--------|--------|--------------|-------------|----------------|------------|------|
| | Ss1 | Ss2 | Ss1~ | Ss1 | Ss2 | Ss1~ | Ss 1 | Ss2 | p | Ss1 | |
| F1 F2 F1 aum | A B | C | A A B | m1 m2 m3 | D E D~ | 2 3 E~ | B C ext | F F1 ext | F~ ext G G~ | B C ext | |

Nota. Elaboración propia

Por consiguiente, el poema sinfónico tiene una forma ternaria A B A~, además de una introducción y una coda.

Imaginario cinematográfico en el poema sinfónico *Kukuli*

Armando Guevara Ochoa, en comunicación personal, cuenta que fue el arpista Manuel Pillco quien le enseñó el mundo del folklore. Posteriormente, afirmó que tuvo la suerte de estar en contacto con el verdadero pueblo (Guevara, 2012). Por otro lado, Chalena Vasquez en entrevista a Guevara Ochoa comenta que en el poema sinfónico *Kukuli* se usan melodías de danzas de Paucartambo, a lo

cual Armando Guevara responde que también usa motivos propios (Guevara, 2012). Sin embargo, como ya vimos antes, la única danza que se baila en Paucartambo en la fiesta de la Virgen del Carmen es la danza *majeño*; los otros motivos son de otras partes del Cusco y del Perú.

El poema sinfónico *Kukuli* surge de las piezas sueltas creadas para la película, estas piezas sueltas se reorganizan y se reestructuran para llegar a la nueva forma. En ese sentido el poema sinfónico se inicia con una introducción que viene a ser la segunda pista de audio grabada en el *soundtrack* y al cual se denomina *Trágico*.

Al igual que en la película, donde las primeras imágenes dejan ver paisajes andinos, Armando Guevara plasma estas escenas en tres momentos: uno, donde nos hace imaginar lo telúrico de las montañas andinas y sus cielos azules, para lo cual recurre a los chelos y contrabajos tocando a la octava, sugiriendo una tonalidad de *sol* menor.

Figura 17

Frase 1 de la introducción

Nota. Elaboración propia

Uno segundo, que trata de mostrar el transcurrir del día en las montañas, en donde presenta una melodía pentafónica, sugiriendo la tonalidad de *mi* menor, la cual es tocada por el chelo, y siguiendo la lógica del huayno andino podría armonizarse con su sexto y tercer grado, o sea *do* mayor y *sol* mayor para luego resolver al *mi* menor. Sin embargo, para dar una sensación de movimiento, presenta un contracanto con las maderas, primero en las voces de clarinete y fagot y luego en las flautas. El fagot se sumará con otro contracanto.

El autor armoniza colocando de manera paralela intervalos de cuarta y tercera, lo cual generará diferentes acordes en cada tiempo:

Figura 18

Frase 2 de la introducción melodía del chelo y contracanto de clarinetes, flautas y fagot

Nota. Elaboración propia

El tercer momento recrea la idea de los caminos sinuosos que recorren las montañas, al igual que los ríos que discurren y que en las escenas de la película se muestran con detalle. Para esto se retoma la frase inicial y se sugiere nuevamente el *sol* menor del inicio. El ritmo se presenta duplicado, al cual se le añaden los violines con una textura contrapuntística estilo *fugato*, realizando pequeñas escalas pentafónicas que suben y bajan con saltos de terceras a los cuales, por momentos, se le añade el *fa* sostenido para reforzar la sensación de la tonalidad de *sol* menor.

En la figura 19 se ve la melodía de la frase 1 aumentada, tocada por los violonchelos y contrabajos a la octava, y el contrapunto de violines y viola en estilo *fugato* y siempre a intervallos de octava.

Figura 19

Frase 1 aumentada con contrapunto de violines y violas

Nota. Elaboración propia

Hacia el final de la frase presenta una respuesta a modo de refuerzo del motivo principal en la voz de los metales, los cuales forman el acorde de *re* mayor invertido, sobre el *sol* menor de las cuerdas. Por su parte, las maderas tocan blancas haciendo una especie de retardo del *do* si bemol, lo cual nos dará una sensación de *solsus*₄ al *sol* menor (un retardo 4–3), los cuales crean mucha tensión.

Seguidamente, luego de la reiteración de la idea conclusiva de la frase, vuelve a reforzar el final con el motivo principal, pero esta vez con el ritmo reducido a la mitad y sugiriendo en las cuerdas un *mi* bemol en primera inversión, pero que al sumarse los metales y vientos, se crea una sensación de *cluster*, ya que se sumarán todas las notas de la escala de *sol* menor incluido el *fa*#, el cual se repetirá una vez más pero esta vez con el *fa* natural.

En la figura 20 se muestra la respuesta de los metales y la cadencia final hacia el *sol* menor, para ver cómo se va formando la idea del *cluster*.

Figura 20

Respuesta de los vientos metales y maderas y cadencia final de la introducción

| | |
|--|--|
| Respuesta de los metales y las maderas | |
| Cadencia final de la introducción | |

Nota. Elaboración propia

El paso de la introducción hacia la primera sección es marcado por un enlace melódico que ya se mencionó anteriormente. Este enlace es el que se encarga de romper ese aire ceremonial que venía sonando y conduce hacia un nuevo motivo de carácter alegre y lúdico, el cual hace referencia a *Kukuli*, personaje principal de la obra.

La melodía de enlace usa el mismo tema popular del Carnaval de Arequipa. Está armonizada por terceras y sugiere la tonalidad de *la* menor que inmediatamente, al ser reiterado el motivo conclusivo en los violines, cambia hacia el *do* mayor, con la cual inicia un *ostinato* que va jugando con intervalos de quinta justa y quinta aumentada, y que estará presente durante toda esta subsección, añadiendo una sensación de tensión a un motivo melódico lúdico.

Antes de iniciar la frase A en esta subsección, aparece el motivo melódico en *do* mayor, pero recurriendo al estilo del compositor que, como comentaba Guevara, trata de evitar las resoluciones obvias en la melodía, haciendo que estas concluyan medio tono arriba o debajo de la nota esperada, a lo cual él denomina “cadencia de sorpresa”, comentando además que así es como tocan los músicos populares en las comunidades altoandinas (Guevara comunicación personal, 2000), un recurso muy usado en su obra y que la hace reconocible.

Esta cadencia de sorpresa presentada antes del inicio de la frase, es aprovechada para cambiar hacia la tonalidad de *re* mayor, tonalidad en que inicia la frase A y se mantendrá durante la frase B.

En la figura 21, vemos la melodía del Carnaval de Arequipa, usada como el enlace de esta primera sección. Luego, en la reiteración de las cuerdas, se hace el cambio hacia la región de *do* mayor, dando una sensación sonora de un *do6* al mezclarse el acorde de *la* menor del inicio con el acorde de *do* mayor.

Figura 21
Melodía del carnaval de Arequipa como enlace a la sección 1

En la figura 22 está el *ostinato*, presente durante toda esta subsección y la melodía variada de la frase A, y también la nota de la cadencia de sorpresa que se usará para el cambio de región hacia *re mayor*, que es la tonalidad donde inicia la frase A.

Figura 22
Ostinato y melodía sugerida de la frase A

Nota. Elaboración propia

La primera subsección está compuesta por las frases A y B que se presentan como pregunta y respuesta; sin embargo, cuando la frase B es la protagonista, se le contraponen la frase A en las flautas. Hay que acotar que mientras suena la frase A el fagot presenta un contracanto con una melodía pentafónica y a ritmo sincopado. Cuando suena la frase B, el fagot refuerza el *ostinato*.

A continuación vemos esta primera subsección con el motivo principal y el contracanto del fagot.

Figura 23
Subsección 1

Frase A

Frase B

Nota. Elaboración propia

La sub sección 2 está pensada para ser una danza de carnaval, y la melodía es una variación rítmica y melódica del Carnaval de Queromarka, y dada la concepción andina de que el *ukuku* no es un ser maligno, sino más bien un ser travieso, esta melodía podría estar asignada a este personaje.

Esta subsección está compuesta por una frase corta C, la cual, manteniendo la característica principal de las danzas de carnaval que suelen ser repetitivas, se escuchará tres veces, siendo ejecutada la última por violas y violonchelos, con la ruptura de su textura homofónica al sobreponer la melodía de enlace variada y transportada, hasta regresar a la región de *re* mayor, tonalidad donde volverá a sonar la frase A.

La frase C alterna, al igual que en la música tradicional, las regiones de *do* mayor y *la* menor, pero Armando Guevara borra toda sensación tonal haciendo que las maderas armonicen, con notas

largas, intervalos de cuarta, generando así poliacordes. Hacia el final de esta subsección, se percibe nuevamente la cadencia de sorpresa en la melodía de enlace, la cual va a generar un cambio de modo.

En la figura 24 se observa la frase C con la melodía de enlace superpuesta y la cadencia de sorpresa.

Figura 24
Subsección 2 con melodía de enlace

The musical score for Figure 24 is presented in two systems. The first system, starting at measure 54, includes staves for Flauta, Oboe, Cl., Fagot, Vln. Vía, Vc., and Cb. The woodwinds (Flauta, Oboe, Cl., Fagot) play sustained chords in 4/4 time, marked with a piano (*p*) dynamic. The strings (Vln. Vía, Vc., Cb.) play rhythmic triplet patterns, marked with a forte (*f*) dynamic. The second system, starting at measure 58, includes staves for Flauta, Oboe, Cl., Cor., Trombón, Vln. Vía, Vc., and Cb. The woodwinds (Flauta, Oboe, Cl.) play melodic lines with triplets, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Cor. and Trombón parts introduce a section marked 'G' with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The strings continue with their triplet patterns, marked with a forte (*f*) dynamic.

Nota. Elaboración propia

Se puede decir que esta primera sección tiene una sonoridad estable, con regiones bien definidas y que tiene mayoritariamente una textura homofónica a pesar de que hay pequeños contracantos.

La segunda sección toma como base el huayno “La nueva alianza”, huayno tradicional que fuera muy popular años atrás, y que hoy ya no se escucha comúnmente. Esta sección nos da

una sensación de persecución, de escape, lo cual puede estar relacionado con la imagen del oso persiguiendo a Kukuli.

La segunda subsección es tonalmente estable, y se desarrolla en la tonalidad de *sol* menor. Presenta una textura homofónica, con acompañamiento típico del huayno cusqueño, con ritmos a contratiempo. Además, los bajos van reforzando los tiempos con acentos que estarán presentes durante toda esta sección.

En la figura 25 vemos la introducción de la segunda sección, donde se ve el acompañamiento típico del huayno en la voz del fagot.

Figura 25
Introducción de la sección 2

Nota. Elaboración propia

En la figura 26 vemos una variación melódica del huayno “La nueva alianza”. Los bajos descenden en tonos, lo cual genera inestabilidad tonal. Simultáneamente, las maderas van reforzando armónicamente la tonalidad, pero siguiendo el mismo patrón de armonizar con cuartas y terceras, logrando formar el acorde de *sol* menor invertido y, a su vez, generando poliacordes al juntarse con los trombones.

Figura 26
Melodía variada del huayno la nueva alianza

Nota. Elaboración propia

En la figura 27 vemos la melodía del huayno “La nueva alianza”, esta vez ejecutada por las trompetas, que alternan armónicamente entre *mi* y *sol* y que al armonizar utilizando cuartas, generan poliacordes. Armando Guevara suele poner intervalos de segunda para sugerir una sensación de inestabilidad y tensión. En uno de los compases, coloca los acordes de *sol* mayor y *sol* menor en forma simultánea, de tal suerte que la segunda menor entre el *si* natural y *si* bemol es muy notorio. En este pasaje es donde la melodía del huayno se percibe claramente, pero es la parte más disonante armónicamente.

Figura 27
Melodía del huayno la nueva alianza en la voz de la trompeta

Nota. Elaboración propia

Luego de este momento disonante, se retoma la introducción ejecutada por las flautas, generando un cambio de color, para después repetir toda la segunda sección.

Esta segunda sección es la más estable armónicamente hablando. Sin embargo, como hemos visto en la figura anterior, cuando llega a sonar el huayno de manera evidente, armónicamente se vuelve disonante, ya que como comenta Armando Guevara, él quiere recrear el sonido de las bandas populares de los pueblos que no necesariamente suenan afinadas, especialmente cuando ya están alcoholizados (Guevara comunicación personal, 2000).

Para pasar a la tercera sección, se presenta una transición que se inicia con un llamado de timbales, complementada por toda la orquesta dividida en dos grupos, en donde todos forman el acorde de *re* mayor. Los vientos ejecutan la figura del Carnaval de Arequipa a modo de *ostinato*, tocando al unísono, y las cuerdas, que tocan figuras de semicorcheas también a intervalos de octava. La melodía principal la tienen las trompetas, lo que conducirá al enlace para iniciar la tercera sección.

En la figura 28 podemos ver la transición hacia la tercera sección.

Figura 28

Transición hacia la tercera sección

Nota. Elaboración propia

La tercera sección se inicia después de la melodía de la danza *majeño*, que esta vez es utilizado como enlace para esta sección. La primera subsección junta la frase B de la primera sección, la cual habíamos mencionado como la melodía de *Kukuli*, con la frase C, también de la primera sección, que hace referencia al *ukuku*.

En ambos casos se mantienen sus regiones tonales, tales como *re* mayor para la frase A, y la alternancia de *do* mayor y *la* menor para la frase C, para afirmar la idea de que *Kukuli* y el *ukuku* están juntos. La única diferencia es que, esta vez, la frase C tiene más repeticiones y su textura homófona crece al ser ejecutada por toda la orquesta al unísono.

La segunda subsección retoma el *ostinato* de la primera sección y la primera parte de la melodía de la frase A, pero esta vez lo presenta en *do* menor, la cual se complementa con un nuevo motivo, que es una variante melódica del Carnaval de Tambobamba, formando una nueva frase F. Esta subsección trae la imagen de Kukuli atrapada, y gracias al cambio de modo y a las respuestas de los vientos con el nuevo motivo, da la sensación de la gente avisando lo sucedido entre ellos.

En la siguiente figura podemos ver esta frase F donde solo está presente el *ostinato* en las cuerdas y el arpa.

Figura 29

Frase F de la segunda subsección

Nota. Elaboración propia

La frase F1 mantiene la misma textura con una armonía estable, en donde se mantiene el *ostinato* en el acorde de *do*, evitando la tercera para que no se perciba el modo. Seguidamente, se presenta una extensión con un nuevo motivo, producto de una variación rítmica de la danza *majeño*. Este pequeño motivo es presentado al unísono por toda la orquesta y está armonizado con un acorde de *sol* con cuarta añadida.

Seguidamente, se inicia el puente con la melodía de Kukuli en modo menor, al igual que en la frase F, pero esta vez se complementa con otra melodía derivada del ritmo de la extensión y también distribuida en los vientos, manteniendo la misma textura. Luego, da paso a la melodía de la extensión presentada anteriormente, esta vez ejecutada por los vientos en una primera vuelta, donde la trompeta está casi sola, y una segunda vuelta donde se repite añadiendo adornos en las maderas.

En la siguiente figura veremos esta pequeña frase de la extensión que complementa a la frase F-, pero en esta oportunidad irá alternando los acordes de *la* menor y *do* mayor, que sigue presentando la sexta menor y la quinta justa.

Figura 30
Melodía de la extensión el puente

Nota. Elaboración propia

Seguidamente se forma una nueva frase G usando una variación melódica, pero manteniendo el ritmo de la danza *majeño*, en la tonalidad de *do* mayor, con muy poca carga orquestal y en registro grave. La melodía la presenta el fagot, complementada por el trombón. Al igual que toda esta sección, la presencia del *ostinato* sigue hasta llegar a unas notas largas de trombón con golpes de percusión y que da la sensación de tensión, representando el momento de la lucha del *ukuku* con los pobladores.

Luego de estas notas largas reaparece la melodía de la frase G, pero esta vez presenta variaciones rítmicas y como textura en contraste, suena toda la orquesta. La melodía está presentada por las maderas y las cuerdas al unísono, los cuales van armonizando con notas largas en los metales en un acorde de *do* mayor con sexta.

A continuación en la siguiente figura vemos la frase G y la frase G-.

Figura 31
Frase G y G~ en el puente

F. G

150

Fl.

Ob.

Fag.

Tpt.

Tbn.

Vla.

Vc.

Cb.

F. G~

158

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Violin

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: The image shows two systems of a musical score for a symphony orchestra. The first system, labeled 'F. G', covers measures 150 to 157. It features parts for Flute, Oboe, Bassoon, Trumpet, Trombone, Viola, Violin, and Cello. The second system, labeled 'F. G~', covers measures 158 to 165. It includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, Violin, Viola, Violoncello, and Cello. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f, ff), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'Nota. Elaboración propia'.

Nota. Elaboración propia

El puente de la sección presenta bastantes cambios texturales. Los nuevos motivos hacen referencia a los pobladores, y articulado todo el puente, se relaciona con el momento de la cacería del *ukuku* y la lucha con éste. Hacia el final, cuando suena toda la orquesta, se percibe un aire triunfal, expresando que el pueblo es el vencedor.

En general, es posible relacionar cada sección con las partes de la película: una introducción donde se recrean paisajes andinos: una primera sección, donde se representa a Kukuli y al oso raptor o *ukuku*, una segunda, que expresa la persecución, y una tercera, donde se representa el rapto de Kukuli, la cacería del *ukuku*, la lucha del pueblo con este y el triunfo de los pobladores sobre el *ukuku*.

En conclusión, para la creación del poema sinfónico *Kukuli*, Armando Guevara Ochoa utiliza elementos característicos de la música tradicional como el ritmo y la melodía, tratando de emular el sonido de los instrumentos no temperados usados en el Ande, para lo cual recurre al uso de poliacordes como resultado de sobreponer melodías pentafónicas a intervalos de cuartas, terceras y quintas paralelas, tratando de crear una sensación de disonancia e inestabilidad tonal, que por momentos se acerca a lo politonal, tratando de llevar al oyente hacia ese paisaje imaginario del mundo andino, relacionado a las fiestas populares y a la música que formó parte de la infancia de Armando Guevara Ochoa y que se puede ver también en la película *Kukuli*.

En ese sentido, Armando Guevara muestra en el poema sinfónico *Kukuli* una faceta muy poco comentada de compositor audiovisual, mostrando ese sentido regionalista que lo diferencia de los discursos incaístas abrazados por los compositores indigenistas que lo anteceden, y que más bien lo conectan con el pensamiento de los intelectuales cusqueños de los años 50 denominado como el neo-indianismo, pensamiento que para Alejandro Madrid configura el nativismo musical latinoamericano, tan claro en Guevara Ochoa al llevar al plano académico la música tradicional del Cusco para que sea presentada en los grandes teatros del mundo.

Por otro lado, Armando Guevara no fue ajeno a las vanguardias, pero fue enfático en el hecho de no recurrir a las técnicas contemporáneas de composición, ya que su objetivo fue mostrar al mundo la música de su tierra, hecho que lo alejó de los compositores de su generación. El poema sinfónico *Kukuli* es una muestra coherente del discurso de Armando Guevara Ochoa, quien recurre al uso de la música de tradición oral para la creación de su obra, y que hace que ella tenga una estética propia, con un sonido de carácter regional.

Rol de autores Credit

| | |
|----------------------------------|--|
| LFPM: | Administración del proyecto, 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 códigos de conducta para la investigación y los lineamientos de <i>Antec: Revista Peruana de Investigación Musical</i> . |

Referencias

- Estenssoro, J. C. (2001). Guevara Ochoa, Armando. *Grove Music Online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45182>
- Favre, H. (2007). *El movimiento indigenista en América Latina*. Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Guevara Ochoa, A. (2012, 9 de diciembre). *Inicios en el Cusco* [Entrevista por C. Vásquez]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=C2BZom53jsU&t=19s>
- Justiniani Flórez, E., & Trupa Llavilla, E. (Recopiladores). (1985). *Música cusqueña: Antología siglos XIX–XX*. COSITUC.
- Madrid, A. L. (2010). Música y nacionalismo en Latinoamérica. En *A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (pp. 227–236). SEACEX / Akal.
- Miranda, R. & Tello, A. (2011). *La música latinoamericana*. Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.
- Morote Best, E. (1988). *Aldeas sumergidas: Cultura popular y sociedad en los Andes*. Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casas”.
- Petrozzi, C. (2010). Identidades en la música peruana del cambio de milenio: El caso de Circomper. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 5(2), 43–59.
- Pinilla, E. (2007). La música en el siglo XX. En C. Bolaños et al. (Eds.), *La música en el Perú*. Patronato Popular y Porvenir Pro–Música Clásica.
- Quezada Macchiavello, J. (2011, 25 de septiembre). Armando Guevara Ochoa. *Radio Filarmonía*. <http://www.filarmonia.org/page/Armando-Guevara-Ochoa.aspx>