

“Sí, otro mundo es posible”: Aportes fundamentales de Chalena Vásquez Rodríguez a la investigación de las artes


“Yes, another world is possible”: Fundamental Contributions of Chalena Vásquez Rodríguez to Arts Research

César Camilo Riveros Vásquez

Centro de Investigación de las Artes CEDINA Chalena Vásquez R.

Lima, Lima, Perú

kamiloriveros@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0006-4031-6503>

Resumen

Se destacan los aportes de Chalena Vasquez desde sus obras teóricas, el derecho a la cultura propia y los procesos de producción artística así como estudios de caso sobre la Danza de Negritos de El Carmen, las danzas de Paucartambo, el carnaval ayacuchano, la biografía del compositor Ranulfo Fuentes y reflexiones sobre luz y sonido en la obra de José María Arguedas.

Palabras Clave

Sistemas culturales; tradición oral; procesos de producción en el arte; danzas y fiestas peruanas; derechos culturales

Abstract

Noteworthy contributions in Chalena Vasquez's theoretical works on the right to one's own culture and artistic production processes as well as case studies on the Danza de Negritos de El Carmen, the dances of Paucartambo, the Ayacucho carnival, the biography of composer Ranulfo Fuentes and thoughts on light and sound in the work of José María Arguedas.

Keywords

Cultural Systems; Oral Tradition; Production Processes of Art; Peruvian Dances and Festivities; Cultural Rights

Recibido: 24 de septiembre / Revisado: 6 de octubre / Aceptado: 10 de octubre

Introducción

¿Cuáles son los aportes fundamentales de las principales investigaciones de Chalena Vásquez Rodríguez?¹ La obra de Chalena² es un vasto constructo de tejidos semánticos y dimensiones de la praxis científico-social de las artes. Brinda información esencial para la comprensión de la música, la danza y el teatro de las culturas del Perú y sus propuestas son aplicables a diversidad de disciplinas y experiencias estéticas, aquellas que llamamos artes.

En tanto la mayoría de sus obras de investigación se encuentran inéditas, agotadas o publicadas por fragmentos, resulta indispensable poner a disposición sus principales hallazgos, análisis y argumentos para que sean de utilidad para estudiantes, profesores, profesionales de música y para toda persona dedicada a la investigación o cultivo de las artes. Realizaremos un recorrido por sus principales ejes de investigación.

Existen diversas maneras de aproximarnos al trabajo de Chalena Vásquez,³ de quien tengo el honor (junto a mi hermano) de ser hijo y continuador⁴ de su labor musicológica. Gracias a sus libros, artículos y conferencias, es posible pensar en sus obras por temáticas y ordenarlas cronológicamente⁵ o en función de los circuitos culturales en los que circulan y se identifican los cultores. En este caso, serán presentadas en función de evidenciar una concatenación lógica que permita primero interiorizar sus teorías sobre cultura, trabajo y arte, para luego observar las investigaciones acerca de casos en la costa peruana y los Andes, en las que los conceptos teóricos se sustentan y se aplican, cerrando con la reflexión sobre Arguedas.

- 1) Afirmación del concepto de la cultura propia (Vásquez, 1990a).
- 2) Énfasis analítico hacia las relaciones sociales, materiales e ideológicas en los procesos de producción artística (Vásquez, 1987, 2003, 2019).
- 3) Investigación del contexto, organización y análisis formal de la música de la Danza de Negritos (Vásquez, 1982).
- 4) Panorama de la presencia africana en la música y danza de la costa peruana (Vásquez, 2015).
- 5) Identificación de los takis y de la escenificación del mito de Inkarrí y Qollari en Paucartambo (Vásquez, 2003, 2008, 2010a, 2013).
- 6) Identificación de sistemas culturales y lenguajes de memoria en el *Carnaval Ayacuchano* (Vásquez y Vergara, 1988, 2014a, 2014b, 2014c, 2014d, 2014e).
- 7) La biografía como método en el campo etnomusicológico en *Ranulfo Fuentes. El Hombre* (Vásquez y Vergara, 1990).
- 8) Luz y sonido en la obra de José María Arguedas, una propuesta de musicología andina (Vásquez, 2013).

-
1. Chalena Vásquez Rodríguez (Sullana 1950 – Lima 2016) estudió piano en el Conservatorio “Carlos Valderrama” de Trujillo, canto y dirección coral en el Conservatorio Nacional en Lima, cursó la mayor parte de la carrera de ciencias económicas en la Universidad Nacional de Trujillo, culminó cursos de sociología y antropología en la PUCP y de dialéctica en la UNMSM. Estudió musicología y folclorología en el INIDEF, en Venezuela. Afrontó la resistencia familiar ante su elección vocacional, hasta que demostró su excelencia profesional. Rechazó el título de folcloróloga y se afirmó como musicóloga, sin el prefijo “etno”.
 2. En estricto, Chalena Vásquez, al ser estudiante –crítica– de Isabel Aretz, a su vez alumna de Carlos Vega, es parte de una tercera generación de musicólogos profesionales en América Latina. Chalena tiene el primer título de musicología registrado en Perú (López, 2025) y ganó el primer premio de musicología Casa de las Américas. En Perú, Chalena Vásquez, Aurelio Tello, Pilar Zúñiga, Rubén Valenzuela, Raúl R. Romero y Rosa Alarco integran la generación de musicólogos del taller de investigación liderado por el musicólogo chileno Fernando García en el Conservatorio Nacional de Música entre 1976 y 1978 (Mendivil y Romero, 2022).
 3. El concepto de “chalenista” fue propuesto por el investigador y músico Dimitri Manga en los homenajes a Chalena Vásquez Rodríguez y Jorge Núñez del Prado organizados por los estudiantes de la Escuela Superior Nacional de Folklore José María Arguedas, en una analogía de a quiénes se considera “arguedianos”.
 4. Consideración del editor.
 5. Es posible leer este mismo artículo según surgieron los temas cronológicamente 1–3–4–5–2–6–7–8.

Primero dos desarrollos teóricos, luego cinco estudios de caso y una reflexión situada que es posible sólo luego de interiorizar las ideas de las investigaciones previas, en las que se aprecian conclusiones conceptuales que aportan a la construcción de la Historia del Perú desde las evidencias etnográficas expresadas en las prácticas artísticas. La obra de Chalena aporta con insumos para la reflexión y el análisis, pues desde muy temprano fue impulsora de corrientes de pensamiento musicológico y antropológico con reflexiones vigentes, que nos dan rutas de investigación para pensar el pasado y construir el futuro desde el presente.

1. La tradición sabe ser contemporánea. *El derecho a la cultura propia* (1990)

1.1. Cultura, no folklore

Un punto de partida indispensable para comprender la obra de Vásquez Rodríguez es su posición crítica respecto al uso del término folclor –o folklore– en tanto surge en un contexto imperial⁶ que subestima las prácticas de las poblaciones subalternas o minorías dentro del dominio europeo.⁷ Esto sitúa a nuestra autora en una paradoja en tanto sus temas de estudio son identificados con dicho término, el cual inicialmente es presentado por José María Arguedas como una disciplina dentro de la etnología (Arguedas, 1964), pero progresivamente fue siendo apropiada por diversas esferas sociales y aplicada en específicas dinámicas de mercado o de resistencia cultural.

En la mejor muestra de etnocentrismo cultural europeo, se incluye entonces dentro del concepto de “folklore” y no de cultura a todo el saber, las artes, la ciencia, la tecnología, las formas de organización social, etc. de las culturas de África, Asia, Oceanía, América.

También se le llama “folklore” a las culturas de pueblos como el vasco, catalán, armenio o búlgaro. Es decir, de los que se encuentran en calidad de minoría no oficial dentro de países del hemisferio norte. (Vásquez, 1990a)

1.2. Una musicología humanista, para la sociedad

Chalena sitúa la musicología en su dimensión social, como una disciplina que reconoce que los fenómenos que estudia son un producto histórico situado en contextos culturales tan concretos como diversos. Para ella el análisis de las músicas –en plural– (Vásquez, 2014b; Mendivil, 2016; Ferrier, 2020) y las artes, implica prestar atención a las dinámicas de poder, a los conceptos/representaciones y conductas/prácticas (Merriam, 1964); las músicas, como un factor que determina la construcción de cómo entendemos y nos comportamos en la realidad. Desde la musicología como ciencia social se puede llevar la reflexión a nivel sociopolítico. Chalena desarrolló su perspectiva desde esta posición, con énfasis en la ética:

[...] Cuando las necesidades del mercado y la automatización tecnológica se antepone a las necesidades sociales y humanas, cuando los desastres ecológicos empiezan a almar seriamente a la humanidad. Cuando antiguas y modernas guerras ejercen el genocidio vía las armas, o el sistema socioeconómico real y transnacional condena a muerte por miseria a millones de personas... cuando

6. Chalena hacía referencia constante a cómo el término fue acuñado por William Thoms para clasificar las producciones culturales de las culturas subalternas de Inglaterra y Escocia, pero a su vez se reconoce la influencia de las recopilaciones de literatura oral realizadas previamente en el contexto alemán.

7. Se respeta el uso de los agentes culturales que se han apropiado del término, como el caso de algunos contextos educativos en el Perú y en la categoría desarrollada en Argentina, agrupando prácticas.

los paradigmas se hacen trizas, quizás queda partir nuevamente de valores culturales milenarios, de las culturas "folklóricas" del mundo, aquellas que supieron valorar la relación humanidad/naturaleza y desarrollaron tecnología respetando a la tierra, aquellas en las que la solidaridad y la reciprocidad son parte del ejercicio de la libertad y de la justicia, aquellas en las que el trabajo colectivo es fuente de alegría, de música y de danza... aquellas en las que la tecnología está al servicio del género humano y no al revés". (Vásquez, 1990a)

1.3. Conocimiento científico en la tradición oral

Reflexionar sobre las prácticas productivas de culturas orales agrocentricas nos permiten afirmar que "el conocimiento científico está en la tradición oral" (Vásquez, 1990a, 2016; Riveros, 2025). La conciencia ecosistémica y el conocimiento físico a nivel atómico encontrada en prácticas estéticas de sociedades marcadas por lo agropecuario, le llevaban a afirmar que:

Muchas veces se cree que solamente lo escrito es cierto, que solamente lo escrito es verdad y no es así, nuestras culturas de tradición oral tienen muchas verdades y muchos conocimientos, tienen conocimientos científicos, medicinales, astronómicos, agrícolas, ganaderos; conocimientos que son ciertos, valederos y vigentes, y no porque no están escritos no tienen valor. Nuestras músicas y danzas pertenecen a culturas de tradición oral de larga historia. Llegan hasta el siglo XXI expresándose en más de 50 idiomas y miles de danzas y formas artísticas incommensurables. (Vásquez, 2016, m9s40)

1.4. Lo tradicional es dinámico

El compromiso político por afirmar la dignidad de nuestros pueblos, en teoría y práctica, la lleva a nombrar por las categorías de las artes occidentales (música, danza, teatro, poesía, artes plásticas) a las diversas formas expresivas de los pueblos originarios y mestizos, proponiendo la existencia de sistemas culturales interdependientes; y el pensar en cómo lo tradicional sabe ser contemporáneo, distanciándose de la perspectiva que sitúa a las prácticas artísticas tradicionales y a las poblaciones que las practican como menos evolucionadas, como rezagos de pasado o como personas primitivas. Asumir el dinamismo de las prácticas culturales consideradas tradicionales, es reconocer la agencia de las personas que las practican y por lo tanto, la dignidad de estas como sujetos sociales.

Con el término "tradicional" es necesario aclarar que no nos referimos a estructuras artísticas que se repitan de generación en generación sin cambios, especialmente tratándose de las artes que nos reúnen, en esta ocasión las músicas y las danzas. En todo caso, los propios géneros musicales y las danzas tradicionales tienen sus formas de ir cambiando, de irse renovando y, desde raíces muy antiguas, saber ser contemporáneas, asumiendo nuevas formas de organización y tecnologías nuevas. Son procesos históricos que también debemos mirar con conciencia analítica, con conciencia crítica. Pensemos también que no solamente se producen cambios constantes en las estructuras artísticas, sino que es de vital importancia observar el porqué (de) los cambios y (cuáles son) las funciones que han ido cumpliendo esos bienes artísticos en diferentes contextos, productivos, socioculturales y humanos a través del tiempo. (Vásquez, 2016, m6s58)

1.5. Llamar a las cosas por su nombre

Chalena afirmó la dignidad de las prácticas artísticas de nuestros pueblos originarios,

afrodescendientes y mestizos, proponiendo que cada género musical y coreográfico fuera referido por su nombre específico. Antes que utilizar las categorías de mercado de los siglos XX y XXI que generalizan las prácticas artísticas para favorecer su circulación, como la simplificación de “música criolla”, “música negra”, “música andina” y –a veces– “música amazónica”, más bien, hablar de músicas en plural y precisar cada nombre, estilo e incluso –en consecuencia con las lógicas de nuestras dinámicas culturales– el territorio específico y quién interpreta.⁸ El correlacionar esta diversidad con los Derechos Culturales reconocidos por las Naciones Unidas, le lleva a desarrollar el concepto del derecho a la cultura propia.⁹ Vásquez propone que esta pluralidad tiene implicancias:

Las nuevas opciones políticas que consideran como valor fundamental la democracia, deberían considerar, sin duda, el derecho de los seres humanos a su cultura propia, como una parte intrínseca y fundamental de [la] democracia. Esto implica reconocer al Perú como un país pluricultural y multilingüe. (Vásquez, 1990a)

1.6. Autoría en la oralidad

La perspectiva de Chalena Vásquez es una causalidad de la evidencia. Las prácticas musicales en el Perú contradicen la definición de folklore que aún es compartida por parte mayoritaria¹⁰ de la comunidad internacional de investigadores, desde la cual se concibe y definen las prácticas de las culturas de tradición oral como anónimas y empíricas. Vásquez afirma y demuestra cómo en el Perú lo oral puede tener autores conocidos y ser una producción contemporánea. Sus experiencias en el trabajo de campo en Cusco y Ayacucho le llevan a enfatizar su dinamismo e innovación como parte de sus características.

Las tradiciones, vale bien recordar, no son la simple repetición mecánica de formas y contenidos, sino el desarrollo de lenguajes compartidos en los que muchas personas a través del tiempo expresaron su sentir, su pensamiento. Elaboraron técnicas y lenguajes que poseen códigos propios que permiten recrear y crear nuevas canciones, composiciones nuevas. El carnaval, como cualquier evento festivo sociocultural artístico reúne o sintetiza un cúmulo de relaciones sociales, materiales e ideológicas. (Vásquez, 2014d, most)

1.7. Una musicología aplicada

La reflexión científico–social de las artes permite identificar dinámicas económicas y políticas y, a partir de ellas, surge el potencial y la responsabilidad de emplear la información producida en las investigaciones y su análisis, tanto para el diseño de políticas públicas como para la educación y la creación de música, danza y artes escénicas basadas en investigación con criterio e identidad, pertinencia y pertenencia. Propone partir de cuáles son las fuentes con las que contamos y situar las artes en los contextos en los que existen y a las colectividades que las practican en procesos de constitución de identidades. Una musicología aplicada en beneficio de la comunidad, que reconoce que

8. Por ejemplo, puede hablarse de un valse del Rímac compuesto por Manuel Acosta Ojeda o de Barrios Altos por Pinglo, una marinera ayacuchana interpretada por Pichincucha o García Zárate, un chimaychi de don Andrés Vargas Pinedo desde Lima o un ícaro de la comunidad de Tsachopen en Pasco.

9. El cual fue tomado como título del libro *Folklore: el derecho a la cultura propia* publicado por el Instituto Interamericano de Derechos Humanos y Amnistía Internacional en 1997.

10. Lamentablemente, la idea persiste, si bien existen referentes como M. Dorson (1972), cuya clasificación destaca las artes performativas e incluso el mismo Arguedas en sus procesos de gestión cultural, que pusieron en duda que el folklore sólo sea anónimo.

Las [músicas y] danzas son una síntesis histórica en la que se encuentran muchos elementos o factores interdependientes. Factores que proceden de contextos productivos, agrarios, pesqueros, mineros, industriales, de la vida del campo y de las ciudades; en ciertas geografías y ambientes o medio ambientes específicos, que implican una relación con el mundo, con la naturaleza y el entorno. Factores de orden social, de la organización familiar, social, cotidiana y para el trabajo; de la pertenencia a grupos o colectivos; a comunidades que no solamente permiten y promueven la difusión de las artes, sino que van constituyendo sus identidades a través de ellas... Los grupos humanos se organizan para hacer un tipo de arte. Un tipo de música y de danza donde expresan lo más profundo de su propio ser, su propia visión de las cosas, filosofía de vida e interpretación de la historia. (Vásquez, 2016, m11s25)

1.8. Algunas consecuencias

La aplicación de esta perspectiva metodológica socialmente responsable se expresa en cómo Vásquez dirigió el Centro de Música y Danzas Peruanas de la PUCP (CEMDUC) entre 1992 y 2016,¹¹ constituyendo los conjuntos Andino–Amazónico, Criollo, Sikuri, el elenco de danza, la escuela abierta, los viajes de investigación y los talleres de arte para aldeas infantiles y centros penitenciarios. Actualmente, bajo estos principios, el Centro de Investigación de las Artes (CEDINA) Chalena Vásquez, asesora a la directora Patricia G. Sánchez en el proceso de creación–investigación de la obra del 25 aniversario del Elenco Taller de Danzas del Centro Universitario de Folklore de San Marcos.

2. Las artes como trabajo. *Teoría del arte y economía de la cultura: Los procesos de producción artística* (1987, 2003, 2019)

2.1. Fuentes para la teoría propia

El inicio de esta obra ocurre durante el ejercicio docente para la Escuela de Teatro de la PUCP (TUC) en 1987, cuando desarrolla, gracias a sus trabajos previos sobre las prácticas afrodescendientes en la costa y andinas en Cusco y Ayacucho, una perspectiva sobre los principios planteados por Adolfo Sánchez Vásquez (Algeciras, 1915 – México, 2011) y Juan Acha (Sullana,¹² 1916 – México, 1995) sobre los *Manuscritos económicos y filosóficos* de Karl Marx, acerca del arte en el sistema capitalista y del sistema de producción artística (Lauer, 1982; Bosch, 1972) y del arte como proceso de producción material: producción, distribución y consumo (García Canclini, 1977). La particular percepción de la opinión pública acerca de no considerar a las artes como profesiones sitúa a Chalena en la necesidad de afirmar las artes como trabajo digno y sustentarlo.

Chalena, en una aplicación consecuente del precepto de José Carlos Mariátegui de que “el Perú no será calco ni copia, sino creación heroica”, sistematiza sus experiencias de trabajo de

11. La función social de la práctica artística de lenguajes de las culturas de los diversos territorios del Perú dentro de una universidad privada, es un fenómeno aún por analizar en detalle. Chalena Vásquez mantuvo la organización estudiantil al interior del CEMDUC, fomentando la toma de decisiones organizativas (más no estéticas, pues consideraba que primero tocaba aprender los lenguajes desde sus profesores). Los límites propuestos fueron la no competencia (en particular ante cultores profesionales que no cuentan con el respaldo de una universidad), el aprendizaje de los sistemas musicales locales evitando el impacto de formatos promovidos por el mercado y permitir un espacio de aprendizaje y visibilidad de las prácticas culturales, al considerar que existían otros espacios para “el glamour” y la fusión, que podrían causar confusiones acerca de la representación de artes y poblaciones. Por ejemplo, gracias a esta perspectiva, el Consorcio de Universidades privadas de Lima cuenta con un “Encuentro de música y danza” en lugar de un “concurso de folklore”.

12. Resulta particular que tanto Vásquez como Acha, teóricos del análisis económico de la cultura, fueran de Sullana, en el departamento de Piura, en la costa norte del Perú. Juan Acha sostuvo amistad con Héctor “El Negro” Vásquez Rey, padre de Chalena, por lo que ella conocía su trabajo.

campo y teoriza desde las culturas andinas actuales, situadas en el contexto de dinámicas tanto de mercado mediático de las artes, como de las artes en contextos de producción agrícola rural–urbana.¹³ Localiza, complementariamente, estos conceptos triangulando con la perspectiva de la arqueología como ciencia social (Lumbreras, 1974). Vásquez busca proponer “La musicología como ciencia social” y reflexiona sobre “los modos de producción artística”, hasta finalmente llegar a “los procesos”.

Chalena propone el análisis de las artes como trabajo en tanto acción humana transformadora de la materia, lo cual es punto de partida para un marco de análisis materialista. Su posición ética, política y analítica le lleva a identificar lógicas filosóficas propias, las cuales distingue entre las racionalidades económicas latinoamericanas occidentalizadas basadas en la religión católica y las racionalidades agrocéntricas andinas, cuyo carácter animista reconoce su condición ecosistémica. Por ello reflexionaba que:

El trabajo, como actividad que dignifica al runa (a la persona), no es una “maldición divina” –“comerás el pan con el sudor de tu frente”– por lo tanto, se encuentra ligado a la fiesta, la música, la danza, formas estas de dialogar –relacionarse– con la naturaleza. El criterio de que las máquinas deben reemplazar al ser humano para que este “no trabaje” podría resultar hasta ridículo para un sabio andino. (Vásquez, 1990a)

2.2. Los trabajos en las artes

El aporte del análisis científico social en *Los procesos de producción artística* (Vásquez, 1987, 2003, 2019) consiste en situar las artes en su dimensión material, “bajándolas de la superestructura” (Riveros, 2019, p. 18), pasando del mundo de las ideas a la realidad material para el análisis de sus relaciones sociales, materiales e ideológicas. La división aristotélica que separa la realidad entre ideas y materialidad subyace a las nociones de la economía política y la percepción occidental de la realidad. Vásquez (2019) propone partir de las siguientes tres premisas para el análisis económico de las artes:

- a) El trabajo es una actividad humana transformadora de la naturaleza –y de los propios humanos– con el fin de elaborar bienes (y servicios) necesarios para los individuos en una sociedad.
- b) El arte es producción material, en el sentido de ser resultado del trabajo sobre las propiedades físicas de la materia.
- c) Todas las sociedades/culturas producen arte, estructurando sistemas artísticos con sus propias leyes y convenciones estéticas, de acuerdo a las condiciones sociales e ideológicas propias del momento histórico en que viven. (p. 25)

Vásquez (2019) se deslinda de prejuicios culturales y afirma que “las leyes de la belleza no son inmutables y que cada sociedad/cultura posee sus propios conceptos y patrones sobre este asunto” (p. 24) y propone que:

13. Chalena parte de reconocer las culturas andinas como agrocéntricas y, a su vez, de identificar un continuo entre campo y ciudad, donde se rompe el prejuicio de lo rural como aislado de la civilización. Solía cotidianamente usar como ejemplo el hecho de que a pesar de haber nacido en un pequeño caserío (aún ahora sin pistas ni veredas), ella tuvo acceso a las señales de onda corta de la BBC, Radio Habana o Radio Caracol, además de que su padre proyectaba películas de Argentina, México y EEUU en el pueblo de Jíbito, distrito de Miguel Checa.

La producción artística consiste en crear (ordenando los materiales dentro de ciertas normas establecidas socialmente) con instrumentos con los que el ser humano trabaja dominando los elementos de la naturaleza (tiempo, vibración, espacio, color, forma, movimiento, dimensiones y texturas de materiales diversos) objetivando sus fuerzas esenciales sin el apremio de las necesidades primarias. (Vásquez, 2019, p. 28)

Es decir, el arte implica trabajo, por el hecho de existir la necesidad de acción humana sobre la materia para producirlo. Tal como enfatiza su amigo y discípulo Julio Mendivil en el número dedicado a Vásquez en el *Boletín Música de Casa de las Américas*: “Las artes, como parte de las necesidades no inmediatas del ser humano, son entendidas por Chalena como resultado directo del trabajo sobre las propiedades físicas de la materia, pero no para sustentar su vida, sino para producir placer estético” (Mendivil, 2021, p. 62). Podemos concordar en que es una omisión relevante,¹⁴ puesto que también debemos pensar las artes como actividades realizadas para satisfacer las necesidades de existencia, en tanto las artes desarrollan diversidad de cadenas de producción, distribución y consumo, que generan salarios y circulación de bienes y servicios, el desarrollo de sistemas de propiedad intelectual y distribución de regalías, y de gestión de actividades y mercancías asociadas en contextos domésticos, educativos, rituales y de entretenimiento, etc.

En ese sentido, la posición y análisis de Chalena asume que primero se tiene alimentación, vestido, casa o tierra, sol y agua para luego hacer arte. Sin embargo, el arte es o un medio para conseguir estos medios de existencia o una forma de resistencia ante la precariedad. Reconociendo las posiciones filosóficas, ideológicas y políticas de la autora, infiero que, además de la influencia de autores como Sánchez Vásquez, subyace el ánimo de que la gente primero satisfaga sus necesidades antes de hacer arte, a sabiendas de que hay personas que llegan a condiciones –o carencias– materiales que les impiden practicarlas, una posición de resistencia radical a que las artes se sometan a su fetichización como mercancías, en la que se enajena a la persona y se invisibilizan las relaciones que subyacen en el intercambio. Le motiva el ánimo de que todas las personas hagan arte, sin que dependan de ello para mantener a su familia.

Chalena propondría posteriormente una alternativa para la sostenibilidad de las artes en sus reflexiones acerca del derecho a la cultura propia, las cuales sintetizaba diciéndonos cotidianamente: si todas las personas tienen derecho a cultivarse en algún arte –al margen que sea su profesión– y las artes son consideradas profesiones dignas, entre Estado, educación y mercado se deben garantizar las condiciones para las prácticas estéticas de nuestras sociedades y la sostenibilidad de quienes asumen las artes como profesión. A su vez, ella buscaría promover mejores condiciones laborales para quienes se dedican a las artes.

2.3. Las artes como juegos, ritos y trabajos

Chalena Vásquez parece considerar como tácita la relación dialéctica entre superestructura y base material. Precisaría esta relación en trabajos posteriores: “Las relaciones materiales, sociales e ideológicas de toda producción artística son complejas y dinámicas, interactuando entre sí; pero a su vez guardan relaciones de interdependencia con la base económica y su dinámica social” (Vásquez

14. En la introducción a la edición póstuma de *Los procesos de producción artística*, precisamos una triple dimensión, complementando esta omisión. Entender a las artes como trabajo al menos: 1.– Como profesiones en sí mismas, que son parte de los trabajos que existen en cada sociedad, parte de sus “modos de producción”. 2.– Como actividades que requieren labores específicas, pues al margen de tener objetivos comerciales, requieren de sus propios procesos de producción para concretarse. y 3.– Como actividades que aportan con la “dimensión estética” (Riveros, 2019, p. 19) de otras cadenas de producción.

y Vergara, 1988, p. 12). Al proponer analizar la materialidad de las artes, se enfoca en relaciones de producción, en procesos de creación y sitúa una secuencia progresiva para su desarrollo. Identifica la materialidad de cada disciplina artística, mostrando cuáles son los insumos físicos necesarios para diversos procesos de producción artística y cómo las artes participan de otras cadenas productivas generando plusvalía ideológica (Silva, 1970) y monetaria, es decir, valor agregado.

En el análisis de los procesos de producción, Chalena Vásquez (2019) identifica: 1) las artes como juego en sus dimensiones creativas, lúdicas y socializadoras. Como acto espiritual fundamental, con *reglas obligatorias y libremente aceptadas* (Huizinga, 1984); 2) las artes como ritos en sí mismas (tácitamente en contextos cívico–religiosos) y 3) las artes como trabajo, en tanto acción en función de la satisfacción estética. Mendívil (2021) indica que esta es una secuencia con rezagos evolucionistas, cercana a los fundadores de la economía política. Sin embargo, propongo que la secuencia del texto –cuya ambigüedad señalada por Mendívil es real, pero no me resulta casual– es coherente desde las experiencias y lecturas hechas a partir de las filosofías andinas. Se juega, ritualiza y trabaja en los procesos de crecimiento, socialización y desarrollo de las personas como agentes culturales, y ello ocurre como proceso de socialización de personas y colectivos en contextos andinos, por lo que el análisis es pertinente, pero es importante estar atentos a atisbos de lógicas evolucionistas que pudieran parecer referirse a la historia de la humanidad. Baso mi apreciación en la evidencia de que, por ejemplo, en Paucartambo, de donde provienen parte de las reflexiones de Chalena Vásquez, se ingresa a bailar al rito desde la infancia, ya sabiéndose los pasos de las danzas al haber jugado a bailarlas imitándolas o jugando a tocar instrumentos para luego buscar aprenderlos.

2.4. Las artes en los trabajos

Chalena reflexiona respecto a cómo se pueden dar las artes y el trabajo primario¹⁵ en un mismo hecho productivo. Particularmente, para organizar el trabajo como parte de las técnicas agrícolas. En el mismo texto se detalla la organización de los cargadores del Qosqo,¹⁶ quienes se organizan mediante cantos para el traslado coordinado y seguro por los caminos de los Andes. Forma de trabajo en el que el canto participa con una función organizativa para la producción y que describió José María Arguedas en 1941 y presenciaron Vásquez en 1981 y el autor del presente artículo en el 2025. También toma como ejemplo a Josafat Roel Pineda, quien identifica que el Huaylarsh proviene del trabajo de siembra de la papa en el Valle del Mantaro. Asimismo, en

Comunidades Campesinas de Ayacucho en las que la Qashwa se utiliza para desgranar zapateando cierto tipo de productos (que no se pueden trillar con animales) como las habas. Ritmo corporal, forma de pisar, ritmo de la palabra cantada, de hombres y mujeres en ruedas, coordinan perfectamente el trabajo. (Vásquez, 2019, p. 35)

Aquí también la misma Chalena Vásquez (2019) aporta criterios que se podrían esgrimir para rebatir la tesis de Mendívil al indicar que se da una “independización” cuando una danza de siembra se transforma al ser incorporada como danza de carnaval y, podríamos agregar, de carnaval al escenario. Más que una mirada evolucionista, es una reflexión procesual de las dinámicas observadas.

15. Aquel que en sí mismo consiste en proveer condiciones materiales de existencia.

16. Vásquez, al mudarse de vuelta de los Andes a la Costa, proponía el uso del nombre en quechua Qosqo en lugar de Cusco, pero se encontró con el inconveniente práctico de que quienes no saben quechua se desconcertaban y pensaban que estaba hablando de otra localidad.

2.5. El sistema de fiestas del Perú

Una definición fundamental para entender la obra de Vásquez, que aparece por primera vez en *Los procesos de producción artística* (2019) es la afirmación de que

La vida ritual en la cultura andina es parte del ciclo agrícola cultural anual. Y aunque la expresión artística no sea parte directa del esfuerzo físico –como vimos en los ejemplos anteriores–, sí es parte del proceso productivo integral, lo que integra la relación trabajo–rito–arte. (p. 37)

Esta concepción del ciclo agrícola cultural anual se desarrollaría en el concepto del “Sistema de fiestas del Perú”, que integra festividades con producción agropecuaria.

Sitúa en esta relación las fiestas rituales de siembra, aporte, barbecho, limpieza de acequias, cosecha, o para las ganaderas como construcción del ganado, o para otros trabajos como la construcción de casas, definiéndolos como “eventos de fiesta–producción” donde las comunidades campesinas se reafirman integralmente. (p. 39)

2.6. Materialidades de las artes

Como segunda parte de *Los procesos de producción artística*, Vásquez (2019) plantea una reflexión sobre las fuerzas productivas y las relaciones de producción e ideología, enfatizando la materialidad. En ellas nos brinda una mirada esencial acerca de los insumos para la creación artística:

Todos los materiales con los que se hace arte, tienen algunos elementos físicos básicos sobre los cuales el ser humano trabaja dándoles un orden diferente en cada sociedad, estructurando sus sistemas artísticos.

Demás está decir que incluimos en el concepto de “estructura artística” o “arte” tanto lo llamado “arte” como a la “artesanía”, tanto lo autodenominado “culto” como lo llamado “folklorico”. Sea por tradición oral o escrita, trabajamos materiales cuyos elementos básicos tienen las siguientes propiedades físicas:

- Las dimensiones: el tamaño de las cosas, del cuerpo humano:
- El tiempo: duración de sonidos (en música, poesía), duración de movimientos (en danza), duración de fenómenos artísticos en su conjunto (canción, danza, pieza teatral, fiesta, etc.).
- El espacio y movimiento: dimensión espacial y estructura física de nuestro propio cuerpo (y de la ley de la gravedad, peso), espacio en que se realiza un fenómeno artístico y movimiento como traslado de un lugar a otro.
- Vibración y sonido: fenómeno físico –ondas sonoras– que el ser humano oye, pero no ve ni palpa.
- Composición molecular en distintas formas de la materia: sólidas, líquidas, gaseosas, eléctricas, rayos X, rayos láser, etc.

Es fácil observar la materialidad de las artes plásticas: grabado, pintura, escultura, cine, fotografía, etc., pero en otras como el teatro, la poesía, la música, las danzas, se torna más difícil. Identificar cuáles elementos se manejan nos permite investigar en la creación. (p. 47)

Respecto a la específica materialidad de las artes musicales, Vásquez propone una reconceptualización fundamental respecto a ellas.

Cuando se piensa en la materialidad de la música, la primera referencia es a los ‘instrumentos musicales’; sin embargo, la materia primaria de la música es el sonido. Es necesario remarcar que el sonido en sí no existe. Lo que existe es el movimiento; toda cosa que se mueve produce ondas sonoras que impactan en nuestro oído y todo nuestro cuerpo. (Vásquez, 2019, p. 48)

La materialidad de la música en sí misma estaría en los cuerpos que se mueven y perciben entre sí. Más allá de la materialidad del registro fonográfico, está la materialidad de las vibraciones en la naturaleza. Chalena nos recordaba de manera cotidiana y cercana: “Todo lo que está vivo, vibra”.

2.7. Una categoría analítica para la música

Chalena propone en *Los procesos de producción artística* una metodología propia desde las culturas cuyas prácticas son sujeto de estudio, reconociendo la necesidad de analizar las relaciones sociales, materiales e ideológicas, situándolas en las relaciones de producción, distribución y consumo. Estos principios teóricos serían los cimientos de sus trabajos posteriores. La edición 2019 se publicó como *Teoría del arte y economía de la cultura: los procesos de producción artística*, gracias al Fondo Editorial de Caja Sullana y el Proyecto Especial Bicentenario, y se presentó en la Feria del Libro Ricardo Palma, en alianza con Estruendomudo. En esa edición, la gestora Diana Guerra destaca cómo Chalena Vásquez realizó análisis económicos de la cultura catorce años antes que el tema reapareciera en la agenda de la gestión cultural desde Inglaterra (Guerra, 2019). En esta obra Chalena recupera el trabajo como categoría analítica (Mendivil, 2021).

3. El Premio de Musicología Casa de las Américas 1979. *La práctica musical de la población negra en el Perú (1982)*

3.1. Descartar una falsa premisa

Chalena Vásquez, comienza su trabajo musicológico por el análisis de la cultura que le era más próxima al reconocerse como afrodescendiente –a pesar de no ser una persona racializada– y decide investigar la influencia africana. Inicialmente, gracias a una entrevista del musicólogo alemán Axel Hesse a Nicomedes Santa Cruz, que llega a ella gracias a su profesor, el musicólogo chileno Fernando García, define la búsqueda de fuentes para una historia socio–musical del género musical y coreográfico popularizado con el nombre de “festejo”. Santa Cruz, la principal figura mediática de la afroperuanidad, señala que este habría sido una creación¹⁷ escénica realizada por la familia del músico afroperuano Porfirio Vásquez (Vásquez, 1982) y que si quería estudiar las prácticas afrodescendientes más antiguas directamente relacionadas con la esclavitud en el virreinato, debía estudiar la Danza de Negritos de El Carmen, en Chincha, Ica, en la costa sur peruana; distinguiéndola de la continuidad de prácticas coreo–musicales transmitidas familiarmente por tradición oral, como el caso de la zamacueca en la familia Santa Cruz, quienes desarrollaron un proceso de rescate y reconstrucción histórica.

En esta tesis, Chalena descarta la falsa premisa de buscar una historia socio–musical del festejo y demuestra cómo la representación de lo afro–peruano difundida desde los circuitos mediáticos era una creación escénica basada en representaciones de lo afrocaribeño internacional en la época y lenguajes musicales locales. Chalena contaba que cuando el trabajo de campo la llevó a Cañete y Chincha, en cada localidad le decían que en la otra se bailaba festejo¹⁸ mejor,

17. El “festejo” coreográfico sería una creación escénica basada en resbalosa, zapateo y Son de los diablos.

e incluso “que lo habían aprendido por televisión”. El proceso de deslindar creación escénica de continuidad histórica resulta fundamental en su trabajo, que busca discernir cómo las tradiciones se reconstruyen y se inventan (Hobsbawm y Ranger, 1983), para lo que analiza las prácticas culturales en alto detalle etnográfico y musicológico, donde destacan la contextualización histórica, el aporte de la notación de la música popular, la transcripción del violín de la Danza de Negritos y su análisis organológico en busca de estéticas locales, describiendo el uso del zapateo como instrumento de percusión. Probablemente, estos son algunos de los motivos por los que esta investigación, la primera tesis de musicología del Conservatorio Nacional de Música del Perú, es también uno de los tres trabajos ganadores de la primera edición del prestigioso Concurso de Musicología “Casa de las Américas” en Cuba en 1979, junto al de Rosa Alarco y Olavo Alén.

3.2. Pensar la historia y el contexto

La investigación a la que nos referimos, que lleva por nombre *La práctica musical de la población negra en el Perú: danza de negritos de El Carmen*, tiene dos partes: una sociohistórica, desde la perspectiva de la economía política de la cultura dedicada a las prácticas musicales de la población afrodescendiente en el Perú, y otra musicológica, enfocada en la organización y música de la Danza de Negritos de El Carmen. La primera parte profundiza en las fuentes históricas disponibles (Mac Lean, 1948; Millones, 1973; Cuche, 1975; Kapsoli, 1975) para configurar una narrativa (o memoria histórica académica) en la que se aprecian los procesos de interculturalidad, dominación y resistencia de las poblaciones esclavizadas, identificando las características demográficas, la diversidad de trabajos asumidos y la pluralidad cultural dentro de la población afrodescendiente en las ciudades y campos de la costa peruana, afirmando, en contra de la creencia de “un vacío cultural tremendo” en la población afrodescendiente (Cuche, 1975), que lo africano tuvo una relevante participación social en diversas luchas por la identidad y la desenajenación (León, 1974).

Chalena reflexiona sobre las prácticas del contexto histórico vigente y extrapola la estructura esclavista con las condiciones laborales para personas de ascendencia afroperuana dedicadas profesionalmente a la música, indicando cómo se reproducen relaciones de explotación y exotización en un contexto clasista, en donde las que dirigen las agrupaciones o garantizan contrataciones no suelen ser personas racializadas. Concluye que es indispensable que las personas que se dedican a la música afroperuana reconozcan su condición de trabajadores y se organicen en pro de sus derechos (Vásquez, 1982).

3.3. Analizar formalmente la música

Vásquez realiza trabajo de campo en El Carmen y transcribe trece grabaciones obtenidas por el canadiense William Tompkins en 1974 y 1975.¹⁸ Sumando siete grabaciones de su propio trabajo de campo, Chalena analiza el violín y los patrones rítmicos del zapateo de un total de veinte danzas que son parte de la Danza de Negritos. Indica que “los instrumentos que conforman el fenómeno sonoro de la Danza de Negritos son: un violín, campanas, cascabeles y zapateo”(Vásquez, 1982, p. 81), el cual puede considerarse como un instrumento de percusión, dada la importancia que tiene dentro de esta danza .

18. Carlos Hayre indica que de haberse dado un festejo padre, de supuesto origen africano, hubiera sido acompañado por otra batería instrumental actualmente desaparecida (Hayre, 1995, p. 106).

19. Vásquez gestionaría la publicación promoviendo que el CEMDUC de la PUCP y el CUF de la UNMSM editaran el 2011 *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú* de William Tompkins, finalizada en 1981.

El análisis de Chalena identifica y define en términos formales las características estructurales del violín en la Danza de Negritos, instrumento que tiene interpretaciones distintas por violinista y por atajo (Neira, 2025). En este caso se tiene como fuente principal al Atajo de El Carmen, con José Lurita como guiador.

Violín:

Su morfología es lo demás conocida: igual al violín occidental que se frota con un arco un tanto rústico, adornado con cintas de colores patrios.²⁰

Es ejecutado con una posición casi perpendicular al pecho, apoyado en la clavícula izquierda. Es afinado según el temple tradicional en cuanto a la relación interválica de las cuerdas. Esto es por quintas. Pero la altura de la afinación puede ser que no alcance a la del violín tradicional. O sea, *mi, la, re sol*; si no que las afinan un tono o tono y medio más bajo. Esto es: *re, sol, do, fa*; o bien *do* sostenido, *fa* sostenido, *si* y *mi*.

En las transcripciones podemos observar el comportamiento del violín, el cual hace la línea melódica acompañada siempre de dos notas pedales que corresponden a las dos cuerdas: segunda y tercera frotadas al aire, salvo cuando la melodía tiene que hacerse en la segunda cuerda, que usa como pedal solamente la tercera.

La cuarta cuerda es usada rara vez, solo para terminar las danzas en acorde de cuerdas al aire. En las grabaciones que hicimos, la afinación era de *re-sol-do-fa* y las transcripciones corresponden a un violín afinado en dicho temple. La posible razón de que no se afine el instrumento según la altura del violín occidental (aparte de que el ejecutante en general no tiene un diapasón guía) quizás sea porque en esta afinación (*mi-la-re-sol*) forzaría a los cantantes a llegar a sonidos muy agudos para sus voces. Y que, como se usan en toda la danza la segunda y tercera cuerda al aire, el ejecutante siempre toca en la misma posición. Posición que le permite considerar dentro de la tonalidad esas dos cuerdas al aire. (Vásquez, 1982, pp. 81–82).

3.4. Concluir con identidad propia

Uno de los aportes fundamentales de Chalena Vásquez en esta investigación es la afirmación de que las memorias rítmicas de las culturas africanas esclavizadas resisten en la práctica coreo-musical, trascendiendo las condiciones de esclavitud y empleando los cuerpos como instrumentos musicales. Los lenguajes artísticos y sistemas rituales impuestos por el sistema administrativo virreinal fueron asimilados y resignificados, apareciendo narrativas que, al hablar del trabajo, evidencian las condiciones de la población esclavizada. La producción musical de la costa peruana no sería un símil de las prácticas en las diversas culturas de África o el Caribe, sino un proceso en el que el repertorio hispánico impuesto o asimilado, al ser practicado por la población esclavizada en el virreinato del Perú, en confluencia con las prácticas andinas, dio como resultado algo único y distinto, con identidad propia.

20. Si bien esto fue lo identificado en el trabajo de campo de Chalena, los arcos del violín en la actualidad son multicolores y varían, siendo un ámbito de personalización de cada instrumentista (Coronado, 2025).

Mendivil (comunicación personal, 22 de octubre, 2025) acota que “La práctica musical de la población negra en el Perú” fue fundamental para posteriores trabajos como el de Romero (1994), Feldman (2005, 2006), León (2006, 2015), Tompkins (2011) y Chocano (2012).

4. Más allá del color de la piel. *Costa: presencia africana en la música y la danza en la costa del Perú* (2015)

4.1. Africanías en una costa que fue indígena

Durante el proceso de investigación de *La práctica musical de la población negra en el Perú: la Danza de Negritos de El Carmen* (1982), Chalena obtiene invaluable fuentes para el análisis de la presencia africana en las prácticas musicales y coreográficas en la costa peruana. A modo de continuación complementaria de su trabajo previo, durante cuarenta años siguió sumando fuentes históricas y musicológicas. Entre ellas, destacan las reflexiones de Juan Carlos Estenssoro sobre la organización religiosa (2003) y la demonización de las prácticas de las culturas subalternas, el análisis filológico y cultural de Fernando Romero (1988), los estudios y ponencias de Carlos Hayre sobre armonía e historia, los trabajos de investigación de la familia Santa Cruz, entre los que destaca el trabajo de Octavio Santa Cruz, y posteriormente el de Rafael Santa Cruz, cuyo libro *El cajón afroperuano* (2002) incluye las transcripciones que realizara la amiga y discípula de Chalena, Mónica Rojas, para el libro aún inédito *Costa: presencia africana en la música y danza de la costa del Perú* (2015) de Vásquez al cual nos referimos aquí. También es pertinente destacar las consultas que realizaba a María Rostorowski y las entrevistas a Abelardo Vásquez,²¹ quien le explicaba las dinámicas de cada género musical. Gracias a estas personas, esta investigación afirma cómo las prácticas artísticas y culturales de la población afrodescendiente en el Perú son únicas y no homologables directamente a las prácticas africanas o caribeñas, conclusión que comparte con Tompkins (2011). Buscando la especificidad y veracidad histórica, Vásquez (2015) afirma:

Hubo diferencias importantes –e inclusive disputas– entre negros bozales, ladinos y criollos, como se puede ver en cronistas, por ejemplo, cuando tratan el problema de las Cofradías. De allí que en el Perú es difícil hablar de una continuidad musical y coreográfica en el sentido de continuidad y desarrollo sin ruptura de un lenguaje musical específico.

Por otra parte, es importante señalar que el sistema esclavista no se inicia al momento de la conquista europea hacia América, pues en España y Portugal, desde tiempos anteriores a la conquista, ya se había establecido un sistema esclavista de población de origen africano. De manera que cuando los españoles llegan al Perú, traían con ellos personas esclavizadas, que servían a los propietarios españoles en tierras españolas, y que se habían producido ya una serie de intercambios culturales, lingüísticos, religiosos y estéticos entre lo africano y lo hispano desde antes de su llegada a Perú.

21. Vásquez destaca que los contenidos de los discos de Nicomedes Santa Cruz, *Socavón* y *Cumanana*, recopilan las experiencias de los cultores con quienes trabajaba en conjunto. De similar manera, graba sus composiciones y da conciertos acompañada por, entre otros, el percusionista Eusebio Sirio Castillo “Pititi” y el guitarrista Félix Casaverde. Ella destacaba que hay figuras que consideramos como compositoras que, sin embargo, presentan a la opinión pública el trabajo de los cultores que les acompañan. También rindió homenaje a figuras invisibilizadas como los guitarristas Álvaro Lagos, a quien se dedicó un espectáculo de CEMDUC, y Adolfo Zelada Arteaga, quien fuera profesor del Conjunto Criollo. Todos ellos también fueron fuente de información para Vásquez.

Se presenta entonces un problema teórico y metodológico al proponerse el estudio musical de lo africano en el Perú en términos de encontrar “elementos puros”, más aún si partimos del registro de música que se practica en la actualidad o desde los documentos escritos, auditivos o visuales del presente siglo o los escritos en siglos pasados; y no solamente por el tiempo transcurrido (5 siglos) en los cuales todo lenguaje musical va cambiando por las propias necesidades creativas y necesidades socioestéticas de sus cultores, sino porque desde el inicio del período colonial se da como característica cualitativa fundamental la disgregación y la ruptura sobre las cuales –sobre lo diverso y fragmentado– se irían gestando los códigos de un lenguaje musical distinto, que corresponde a una cultura de síntesis mestiza con características propias, con nueva personalidad en la que confluyen rasgos africanos, hispanos y su encuentro con lo indígena costeño y andino peruanos. (pp. 4–5)

Es de particular relevancia el énfasis que hace Chalena Vásquez (2015) por visibilizar la presencia de pueblos indígenas de la Costa peruana, basándose en los estudios históricos existentes.

Aunque existen pocos trabajos al respecto, es necesario considerar la relación entre negros e indios con un valor mayor que el que le hemos asignado hasta el momento. Debemos nombrar con especial interés los trabajos de historia que viene realizando la Dra. María Rostorowski, quien investiga sobre la relación de negros e indios en los primeros tiempos de la Colonia y que observa por ejemplo, cómo en la devoción del Señor de los Milagros, fiesta de gran participación popular limeña, se da un proceso de continuidad de religión nativa, desde las antiguas huacas como Pachacamac, pasando por el Cristo de Pachacamilla hasta el culto limeño actual que se realiza en octubre; son procesos de síntesis cultural que van más allá de la apariencia –de lo visible o audible– pues responderían a estructuras de pensamiento más complejas e internas que provenientes de tres vertientes que se encuentran sintetizándose en el Nuevo Mundo. [sic] (Rostorowski, 1992, citado por Vásquez, 2015, p. 37)

Es importante señalar también que el panteísmo indígena propio de una cultura religiosa ligada al trabajo agrario y a un sistema social de carácter eminentemente colectivo, tenía más empatía con una religión africana que con el monoteísmo español. (Vásquez, 2015, pp. 36–37)

4.2. Investigación antirracista

Costa: Presencia africana en la música y danza de la costa del Perú está organizado en dos partes: una primera, que traza una trayectoria histórica que define el contexto sociohistórico y económico en el que se sitúa el contenido de la segunda parte: un inventario de géneros musicales y coreográficos junto a instrumentos musicales. Una visión coreo–musicológica y organológica, que enfrenta frontalmente concepciones racistas y clasistas.

No es por el color de la piel que vamos a llegar a la comprensión de los elementos culturales negros, sino por la vía de la comparación de las estructuras artísticas y sus elementos, musicales y coreográficos, para el caso que nos ocupa.

Los negros en la actualidad cantan también formas musicales hispano-indígenas como el yaraví, como sucede en Morropón y en Zaña, lugares donde la población negra en la actualidad es mayoritaria.

De igual modo, los pobladores de la costa que racialmente no son negros los podemos encontrar bailando expresiones de gestación peruana que tienen ascendencia africana, especialmente de danzas de “cintureo”, como el Festejo o el Landó, o zapateando en la Danza de Negritos. (Vásquez, 1982, p. 81)

Una verdadera defensa de la identidad cultural, como de los derechos sociales e individuales a la cultura propia y su desarrollo, debe aclarar conceptos sobre raza, cultura y clases sociales en el Perú. Ya que antiguas formas de culturalismo, ocultan viejos prejuicios racistas.

Además, es necesario comprender los fenómenos siempre como procesos y observar cómo continúa el mestizaje y la síntesis sociocultural en fenómenos que van gestando identidades cada vez más grandes, menos localistas, y en los que se vislumbran expresiones de identidad nacional. (Vásquez, 2015, pp. 55–56)

4.3. Memoria rítmica

Chalena, además del inventario de géneros e instrumentos, realiza una caracterización musicológica de algunos elementos que permiten distinguir a las músicas y las danzas de la costa del Perú. Ella identifica la importancia de la rítmica. Sustenta su análisis con evidencia cultural y contrasta con otras investigaciones de la época, como el caso del análisis de Rolando Pérez (1987) acerca de la binarización de ritmos ternarios en América Latina. Un fenómeno socio-musical en el cual con la participación de afrodescendientes las músicas de otros orígenes se vuelven polirrítmicas. Chalena presenta las siguientes características generales para la influencia africana en la costa del Perú:

1) Estructuras literarias y juego rítmico

Las canciones del repertorio afroperuano y/o costeño son elaboradas en español y se usan especialmente las estructuras literarias hispanas como la cuarteta octosilábica, la redondilla, la copla, la décima. Sin embargo, estas estructuras adquieren las peculiaridades del estilo criollo peruano cuando los cantantes y cultores en general recurren a argucias rítmicas, supresión de sílabas, aumentación de “muletillas” (términos), poniendo especial interés en el juego rítmico-silábico, tanto así que suceden casos en que se olvida el contenido o no se entiende el sentido de los textos por poner el interés en dicho elemento estético. (Tompkins, 1981, citado por Vásquez, 2015, p. 47)

2) Importancia cualitativa de la rítmica

Una característica importante en la rítmica africana es lo que los musicólogos han llamado rítmica aditiva, en la que los distintos instrumentos de percusión superponen patrones rítmicos de distinta longitud y acentuación, resultando una interesante y complicada polirritmia entre los instrumentos de percusión.

Este tipo de rítmica tan compleja no se usa a nivel popular en el Perú (se encuentra en el trabajo experimental de algunos grupos profesionales) aunque sí es posible encontrar constantemente el juego entre compases de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$, (cosa que, por otro lado, también existe en la música ibérica), pero cabe señalar otras características en cuanto a la rítmica:

- a) El peso cualitativo que se le da a un patrón rítmico determinado implica que el género musical es distinguido por dicho patrón rítmico básico, quedando los demás elementos musicales –tales como instrumentación, uso melódico, armonía, etc.– como subalternos al ritmo; entonces, el elemento “ritmo” es suficiente para la clasificación musical y la distinción de género. (A diferencia de otros géneros musicales en el Perú –en la música quechua o andina– en los que el elemento rítmico es uno más en la identificación, dándosele mucha importancia a la melodía, a la instrumentación e inclusive a la función social que cumple; en la música andina un mismo patrón rítmico puede estar como base de géneros musicales o danzarios distintos; el ritmo es pues, un elemento subalterno a los otros).
- b) Efectos rítmicos, ejecutados en instrumentos melódicos, tal el caso del uso del apagado-chasquido en la guitarra, o los efectos en notas agudas, cortantes/apagadas, con la intención de juego rítmico más que melódico. La búsqueda de estos efectos ha llevado a la elaboración de una técnica guitarrística *sui generis*, que identificamos como “guitarra criolla” en el Perú.
- c) Por otra parte, el musicólogo cubano Rolando Pérez sustentó la tesis de la binarización de la música africana en América Latina. Considerando esta tesis, podemos observar este tipo de cambio en varios casos del cancionero peruano, siendo el más notable el del vals criollo. Cuya procedencia europea y su marcado $\frac{3}{4}$, ha sido transformado en $\frac{6}{8}$, $\frac{2}{4}$, es decir, ha sido binarizado a raíz –especialmente– de la inclusión del CAJÓN, instrumento nacido en el Perú, creado por la población negra, que reemplazó en buena medida a los tambores. Como uso de los instrumentos cotidianos en reemplazo de los instrumentos musicales.

Esta binarización en el vals se opera en las dos últimas décadas y podemos observar cómo, en primera instancia, se encontraban los patrones de ambos compases ($\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$) en el juego de los instrumentos de percusión, pero después de cierto tiempo la binarización entra al canto, y así antiguas canciones –y nuevas– cuya rítmica melódica correspondía a $\frac{3}{4}$, son cantadas en la actualidad con claras acentuaciones binarias, $\frac{2}{4}$. Se enfatiza este fenómeno en los cantantes negros como Arturo Zambo Cavero, Lucila Campos, Eva Ayllón y otros que aun sin ser negros, encuentran en este estilo un “sabor más criollo y jaranero”. (Vásquez, 2015, pp. 49–51)

4.4. Otros análisis melódicos y organológicos

Esta caracterización le permite a Chalena distinguir los aspectos polirrítmicos de la música de la costa peruana y sienta las bases para los análisis que realizó acerca del valse criollo, como el caso de los estudios de obras de Felipe Pinglo (Vásquez, 1999) o de Manuel Acosta Ojeda (Vásquez, 2011) en donde reflexiona sobre el aspecto narrativo de la construcción melódica.

Desde la reflexión de la organología destaca las formas de resistencia cultural, en las cuales el sistema esclavista prohibió los membranófonos, fomentando, inesperadamente, el desarrollo de elementos de uso cotidiano como instrumentos musicales, de los cuales resultan los más difundidos el cajón, la quijada y la cajita. Producto de estas investigaciones, Chalena Vásquez afirmaba coloquialmente: “Podrán quitarnos los instrumentos, pero no la música”.

5. Encontrando (otro) Inka. *Las danzas de Paucartambo. El mito de Inkarrí y Qollari en el Cusco. Danzas, contradanzas e ironías en la fiesta de la Virgen del Carmen. 1985–1992 (2013)*

5.1. Las danzas: joyas de la cultura

Chalena, luego de investigar la costa peruana, asiste a un congreso de Comunidades Campesinas, Andinas y Amazónicas en el que conoce al paucartambino César Riveros Somocurcio, con quien se casaría y tendría dos hijos, mi persona y Carlos Ernesto “Qalín”. La autora nos contaba que, cuando decidió realizar las recopilaciones de las músicas de las comunidades campesinas del Cusco como parte del trabajo de la asociación de desarrollo agrario e investigación cultural Ayni –que emprendió con Riveros–, las personas informantes le decían que “en Paucartambo era más bonito”. La insistencia de las personas que entrevistaba la llevó a investigar la fiesta mestiza de mayor relevancia de la localidad de su familia política. El respaldo de Riveros Somocurcio permitió una privilegiada perspectiva para la investigación²² de las prácticas culturales en Paucartambo, territorio de alta importancia geopolítica al ser la entrada a la Amazonía y camino al Altiplano desde el Valle Sagrado de los Inkas.

Chalena nos contaba cómo se maravilló ante la polifonía coreo–musicológica–festiva que resultan ser las danzas realizadas en ofrenda a la Virgen del Carmen en Paucartambo. Un evento ritual que impacta los sentidos, narra mitos, leyendas y acontecimientos, reafirma relaciones sociales y se ofrece turísticamente. Si bien su perspectiva se situaba desde las herramientas metodológicas de la musicología –que a su vez se basa en la antropología–, esta experiencia le impulsa a extrapolar su pensamiento a todas las artes. Conversando con danzantes, antiguos danzantes, maestros, músicos, se grabó la música y transcribió; registró las coreografías y letras de todas las danzas, de lo que ella consideraba “varias joyas de la cultura de nuestro país desde el Cusco”. Esto abrió rutas de investigación que continúan hasta la actualidad.

Cuando tenía todas las partes de todas las danzas, vestuario, la letra, los significados y todas las mudanzas, sentía que estaba aún en la superficie. Que aún no había logrado encontrar razones históricas y mitológicas mucho más profundas. Sentía que las danzas venían de mucho tiempo atrás. (Vásquez, 2008, m2s39)

Chalena afirma que el investigar las danzas de Paucartambo le dio:

una visión integral referente tanto de la capacidad de organización, de los lenguajes dancísticos teatrales, además de los eminentemente musicales [sic]. Desde la musicología entender primero la música, pero en realidad para entender la música hay que entender la danza, para entender la danza hay que entender la agricultura, la ganadería, muchas más cosas porque todo está integrado, se expresan las artes de manera integral total. (Vásquez, 2014b, m11s31)

5.2. Taki: el Gran Teatro Andino

La lectura de los vocabularios de la lengua quechua (Aquino, 1560; Valera, 1586; Gonzáles Holguín, 1608) de la lengua aymara (Bertonio, 1612) y de la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (Guamán Poma de

22. Vásquez indica que “Podemos considerar la investigación realizada en tres etapas. La primera, entre 1981 y 1985 –cuando se tiene la primera versión del libro *Danzas de Paucartambo*–. La segunda etapa entre 1986 y 1987, cuando la autora asume varias funciones socioculturales dentro de la fiesta, como *carguyoq* en la danza *Saqa*. La tercera, de 1992, cuando la autora en equipo con videoastas realiza el video “Con su alma india, pero” (Vásquez, 2010a, p. 75).

Ayala, 1615), le lleva a identificar en especificidad el complejo sistema de prácticas culturales en torno a las danzas y la organización para la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo, que de otra manera se habría caracterizado como un fenómeno “folklórico”, omitiendo su riqueza y complejidad. En consecuencia, con los principios metodológicos presentados previamente, identifica el término *Taki* y lo caracteriza como un “Gran Teatro Andino” (Vásquez, 2013, p. 49)²³ y comparte el hallazgo con agrupaciones de teatro, como Yuyachkani, y con estudiantes que luego formarían grupos de teatro como Angeldemonio. Este proceso fue determinante en la manera en que se peruanizó el teatro en el Perú.

En este caso, presentamos un fragmento de la última versión del contenido escrito por Chalena (Vásquez, 2013, p. 45):

Taki

En la época prehispánica, TAKI era el evento que reunía canto, música, danza y parlamentos con los que personajes enmascarados contaban, ya sea mitos sobre la creación del mundo o hechos históricos concretos y cercanos.

Taki era el gran teatro prehispánico en el que se integraban todas las artes.

En las culturas de tradición oral, que no centran su fuente de conocimiento en la escritura alfabética, las obras artísticas tienen importancia especial. Es a través de ellas que perdura la memoria colectiva y la interpretación de la historia. A través del arte se cohesionan grupos humanos, se forma y dirige la afectividad... se crean y desarrollan formas de pensar.

Centenares de danzas y canciones que continúan vigentes en el Perú actual, quizás tienen su fuente originaria en los “TAKI”.

Música, danzas, personajes, máscaras y vestuarios, cuentos fantásticos o sucesos reales, que transformados en la práctica artística y renovados por distintas circunstancias a través del tiempo, podemos apreciar hoy en cualquier lugar del país.

Vásquez brinda la siguiente caracterización de las danzas y sus características, mencionando los personajes que componen la organización estético-ritual de cada danza (Vásquez, 2013, pp. 34–37):

23. El fenómeno ha sido caracterizado como “artes performativas indígenas” por Beyersdorff (2016) como artes integrales multimediáticas (Riveros y Vásquez 2021; Riveros, 2025) forma expresiva multimodal quechua de contexto libre (Gonzales comunicación personal, 15 de julio, 2025).

Los conjuntos de danza

Qhapaq Qolla

Representa a los arrieros de llamas (y a las llamas) procedentes del Qollao, que en épocas anteriores llegaban hasta Paucartambo para realizar transacciones comerciales. Con canciones religiosas en quechua y otras procedencias del Carnaval. Su carácter es juguetón, bromista, "mal educado", a la vez que religioso.

Qhapaq Ch'uncho

Representa a los habitantes de la selva –chunchos– que llegaban a Paucartambo para ofrecer sus productos e intercambiarlos (especialmente con los Qollas). Su carácter es marcial, de soldados guerreros fuertes y erguidos, guardia de honor de la Virgen de Paucartambo.

Saqra

Diablo. Personifican a los demonios del infierno con máscaras muy elaboradas representando "animales terribles". En su coreografía tiene afinidades con Qoyacha porque también bailan cuadrilla o contradanza española. Su carácter debe producir miedo, "temor de ser llevados a los infiernos".

Personajes

Un caporal. Jefe del conjunto.
Una Imilla. Mujer del caporal.
Dos Capitanes.
Varias parejas de soldados.
2 ó 3 llameros.
2 ó 3 Uña Qollas (niños).
Conjunto musical: acordeón, quena, violín, arpa, jazz band y voces masculinas.

Personajes

Un Rey. Caporal, Jefe del conjunto.
Dos Capitanes.
Un reicito Ch'uncho (niño).
Varias parejas de soldados.
2 ó 3 Uña Qollas (niños).
Conjunto musical: dos pitos, tambor y bombo.

Personajes

Un caporal, jefe del grupo.
Dos capitanes.
Varias parejas de soldados.
Una Saqra mujer, llamada "China Saqra".
Conjunto musical: acordeón, violín, quena, arpa y jazz band.

Contradanza

Danza proveniente de las cortes europeas, que guarda movimientos de la antigua cuadrilla española. Su carácter es de "caballeros galantes". Es considerado un "Baile de Salón".

Qoyacha

Única danza mixta. Su coreografía mantiene también movimientos de la contradanza española.

Auqachileno

Representan a los "enemigos chilenos" de la Guerra del Pacífico. Anteriormente era una danza de abigeos (ladrones de ganado) llamada "*Waka suwa tusuq*" o sea danza del ladrón de vacas.

Majeño

Representa a los arrieros que comercializaban licores. Se presentan como "borrachos" derrochadores.

Waka–Waka

Parodia de la corrida de toros. Con actores en "traje de luces".

Personajes

Un Machu o Caporal, jefe del grupo.
Dos capitanes.
Varias parejas de soldados.
Conjunto musical: acordeón, arpa, violín, quena, jazz band, guiro.

Personajes

Dos caporales: una mujer y un hombre.
Varias parejas de Qoyachas.
Número de participantes: 16.
Cada cuadrilla es de 4 parejas obligatoriamente.
Conjunto musical: acordeón, arpa, violín, quena, jazz band, güiro.

Personajes

Un caporal, jefe del conjunto.
Un doctor.
Una dama.
Dos capitanes.
Varias parejas de soldados.

Personajes

Un caporal, jefe del grupo.
Una dama majeña, esposa del anterior.
Dos capitanes.
Varias parejas de soldados.
Conjunto musical: Banda de metales.

Personajes

Un toro, caporal, jefe del grupo.
Dos toreros.
Un puntillero.
Un laceador.
Dos banderilleros.
Una (o más) p'ashna o chola, dueña del toro (pueden ser varias).
Conjunto musical: Banda de metales.

Wayra

También llamada *Siqlla*, es la representación irónica de los "doctores", abogados y otras autoridades públicas.

Personajes

Un caporal.
Dos capitanes.
Varios doctorcitos.
Un alcalde indio (varayoc)
Un policía.

Conjunto musical: acordeón, violín, quena, arpa, jazz band, güiro.

Chuqchu

Representa a los palúdicos y otros "enfermos graves": cáncer, lepra, sida. Es una danza irónica.

Personajes

Un caporal (el *chuqchu* mayor).
Varios *chuqchus*
Enfermeras.
Número de participantes: completamente indefinido.
Conjunto musical: pito, quena, tambor y bombo.

K'achampa

Danza a la que se atribuye origen guerrero prehispánico. Reaparece en Paucartambo en 1985, después de varios años de ausencia.

Personajes

Un caporal.
Dos capitanes
Varios K'achampas.
Conjunto musical: Pito, tambor y bombo (bande guerra).

Maqtas

No conforman un conjunto de danza, pero son personajes muy importantes en cada una de ellas. Son bufones independientes, que pueden estar en una danza u otra. Pueden cantar, decir chistes, bailar y ridiculizar a los personajes de las propias danzas y la sociedad en general. Cumplen el rol de hacer espacio para que los bailarines bailen con comodidad, recogen prendas que se caen y las devuelven a sus dueños. Reciben y obedecen órdenes de los conjuntos de danza, como traer cerveza. Se relacionan con el público gastándole bromas constantes, hablando siempre en quechua.

Vásquez no detalla la caracterización de *Qhapaq Negro* en esta lista del manuscrito; sin embargo, desarrolla el tema de la presencia africana en las danzas andinas en otras publicaciones específicas (2010a):

Se supone que *Qhapaq Negro* "representa a esclavos negros de procedencia africana"; otras versiones surgen entre los propios bailarines, quienes dicen ser "esclavos de la Virgen". Más allá de este reciente significado, la danza *Qhapaq Negro* da testimonio de un hecho histórico –como suelen ser muchas danzas andinas– (el) cual es la existencia de afrodescendientes esclavos en la región del Cusco. En todo caso, la presencia de las danzas de negros y los elementos usados en su vestuario, en los textos y a veces en los propios movimientos corporales y coreográficos, en la cultura andina contemporánea constituye la forma de recordar el hecho histórico de la esclavitud de afrodescendientes. (p. 80)

5.3. Identificar estructuras en las danzas

Desde que el manuscrito ha circulado de diversas formas, se han creado o recreado danzas, bajo las mismas características generales distinguidas por Chalena.

Todas las danzas paucartambinas son danzas colectivas cuya estructura coreográfica necesita de preparación (ensayos) y acuerdos previos entre sus integrantes.

La mayoría de ellas son danzas de parejas interdependientes que se desplazan bajo las señas del Caporal.

La música exclusiva para cada danza –especialmente para el Pasacalle– hace que sea identificatoria de la misma. Es decir que con la música de una danza no se puede bailar otra.

La coreografía se estructura en mudanzas (tipo suite) o sucesión de piezas cortas que tienen música y movimientos determinados.

Todas las danzas representan personajes trabajados actoralmente con disfraz, máscara y vestuario, según los conceptos que los paucartambinos tienen sobre dichos personajes. Es decir que los personajes son “como los paucartambinos creen que son o que eran”. Así, por ejemplo, se representan a Qollas del Altiplano, Majeños de Arequipa, Ch'unchos de la selva, etc., con ciertas características psicológicas y de conducta dentro de la danza y de la fiesta en general.

Aunque se reconocen algunas características fundamentales de los personajes (Qollas: jocosos, Ch'unchos: marciales). Estos no tienen una personalidad unívoca, ya que suelen condensar circunstancias sociales e históricas a través de los años, de tal manera que pueden presentarse personajes no solo ambiguos, sino polivalentes. Así el Qolla es jocosos, burlón y profundamente religioso –serio devoto–. (Vásquez, 2013, p. 38)

El análisis de Chalena que continuamos (Riveros y Vásquez, 2021) posibilita afirmar que la raíz cultural de los takis resulta ser una estructura sistémica que incorpora nuevos elementos estéticos, caracteriza personajes y contextos y narra hechos y acontecimientos, a modo de un medio de comunicación oral polisémico. Expresiones que continúan hasta la actualidad, momento en el cual existen más danzas que las del periodo histórico de trabajo de Chalena. Ella proponía, y nuestras pesquisas lo confirman, que las danzas de las fiestas patronales se reconstruyen sobre las estructuras culturales preexistentes de los takis.

5.4. La Guerrilla: ritualización mestiza de un mito Qero de fundación del Tawantinsuyo

Las danzas de Paucartambo. El mito de Inkarrí y Qollari en el Cusco. Danzas, contradanzas e ironías en la fiesta de la Virgen del Carmen. 1985–1992 es un trabajo de carácter etnográfico con detallado análisis coreo–musical, que ha ayudado a la continuidad de las danzas al ser referente para su práctica por parte de las nuevas generaciones de danzantes rituales. Sin embargo, su aporte trascendental está en ubicar la práctica ritual de un mito de fundación del Tawantinsuyo, en la escenificación que se difunde como el rapto de la Virgen.

El hallazgo histórico de Chalena en Paucartambo está en haber identificado la práctica escénica en un espacio público, por parte de la población mestiza paucartambina, de un mito de los Q'eros, población indígena local (Holzmann, 1986) caracterizada como los últimos descendientes

directos del ejército Inka, quienes viven en comunidades en las alturas de Paucartambo. Chalena correlaciona el mito con el rito e identifica en la Guerrilla la escenificación ritual de la batalla histórica entre militares amazónicos y comerciantes altiplánicos, ambos de riqueza y liderazgo político en sus territorios de origen. La imaginación y creación escénica para la ofrenda ritual del pueblo paucartambino ha ido construyendo las danzas *Qhapaq Chuncho* y *Qhapaq Qolla*, las cuales también participan de la peregrinación ante el Señor de Qoylluriti, realizando esta escenificación.

La Guerrilla es un espacio plurisemántico en el que los contenidos históricos, ideológicos, noticiosos, religiosos, filosóficos, militares, cívicos y festivos colisionan en una desbordante experiencia ritual en un espacio público. La Virgen, nuestra Mamacha Carmen, sale en su última procesión y las danzas se presentan alrededor de la plaza. Se efectúa una batalla entre las comparsas *Qhapaq Qolla* y *Qhapaq Chuncho*, en la que los Qollas vencidos son recogidos por los Saqras y llevados al infierno (el municipio) en el “nina carro”, un carromato cuyas llantas están prendidas en fuego. Este impresionante despliegue escénico finaliza cuando –luego de varios intentos– el Rey Chuncho “rapta”²⁴ a la Imilla, hija del Alcalde de los Qollas, quienes finalmente caen vencidos, apareciendo en el rito una correspondencia directa con lo que indica el mito Q’ero de la fundación del Tawantinsuyo, en el que Inkarrí, el civilizador del Antisuyo, rapta a la hija del rey del Qollasuyo (Vásquez, 2008, m5s06).

5.5. Continuar la investigación: las fiestas de la Colla y las danzas para la Iglesia

Chalena, en su última voluntad para mí, expresó la necesidad de ampliar el análisis de Guamán Poma de Ayala,²⁵ cuya lectura nos lleva a identificar el protagonismo de las mujeres a nivel de administración pública e incluso a una relectura de la historia, reconociendo que los Inkas gobernaban en pareja, algo coherente con la concepción dual de la pareja en las culturas andinas. Estéticamente, permitió identificar y desarrollar el concepto de taki tanto para el análisis²⁶ como para la creación–investigación.

Los relatos católicos de la fiesta favorecen la visión de que la Imilla representaría a la figura de la Virgen del Carmen y el enfrentamiento de poblaciones por la imagen. La lectura de Guamán Poma de Ayala (1615) indica que hubo un edicto en el cual se instauró que los hijos de principales (es decir, la élite local) debían bailar todas las danzas de indios, negros y españoles. Que así como se bailase antes, se bailara ahora para los nuevos dioses.²⁷ A su vez, Guamán Poma describe cómo la mujer gobernante inka, la Colla, era responsable de la organización de las festividades, las cuales, debemos recordarlo, en el contexto andino implican no solamente la dimensión lúdica “festiva”, sino un sistema de redistribución de recursos y renovación de lazos sociales, estando el calendario festivo intrínsecamente asociado a las actividades productivas de la comunidad (Vásquez y Vergara, 1990). Corresponde realizar a futuro la identificación del edicto específico,

24. La normalización de la violencia sexual es un alarmante y pendiente tema en torno al análisis y gestión de las prácticas en las fiestas patronales.

25. Y de evitar la patrimonialización en dónde solamente las expresiones que tendrían un trámite administrativo para generar el expediente que le permita ser reconocida

26. Lo cual es útil para evitar equívocos, como caracterizar a la población Chanca de Ayacucho con indumentaria Qolla del Altiplano o el uso irrestricto de waqollos –pasamontañas blancos, negros o de colores– sin conocer sus contextos o significados de origen.

27. An de dansar delante del santísimo sacramento y delante de la Uirgen María y de los sanctos en las fiestas y pasquas y fiestas de las yglecias, de otras fiestas que lo manda la santa madre yglecia rromana de cada año. No lo haziendo, sean castigados. Pues que para las uacas ydolos, dioses falsos, demonios por mandado de los pontífises laycaconas, hicheseros, lo hicieron. Agora lo an de hazer para seruir al mismo criador, Dios uerdadero y todo lo que manda la santa madre yglecia rromana de nuestro muy santo padre papa. (Guamán Poma, 1615, p. 784)

pues su lectura evidenciaría cómo ante la llegada de la figura de la Madre de Cristo, se incorporaron las formas rituales de expresión que ya se conocían para la figura que se tenía como “madre”, la Colla, mujer gobernante (Riveros, 2023).

Podemos apreciar que identificar los takis en general y un mito fundacional del Tawantinsuyo basado en la demografía de la zona en particular, además del acucioso análisis etnográfico de las danzas y sus músicas; son aportes de la investigación de Chalena en vida. Sus últimas palabras nos dieron rutas para identificar póstumamente que los Inkas gobernaban en pareja, las formas en las que la Iglesia Católica asimiló a los takis como estructura creativa hasta la actualidad y cómo el Sistema de Fiestas del Perú sería una continuidad de las llamadas Fiestas del Inka (que organizaba la Colla).

5.6. Repercusiones

El libro *Las Danzas de Paucartambo. El mito de Inkari y Qollari en el Cusco. Danzas, contradanzas e ironías en la fiesta de la Virgen del Carmen. 1985 – 1992* se mantiene inédito y cuenta con varias revisiones de la propia autora desde su manuscrito original. Este circuló en diversidad de espacios de investigación y práctica artística, por lo que aparece citado en los trabajos de Mendoza (2001) y Cánepa–Koch (1998). Una versión del prólogo se publicó en la revista *Cuadernos Arguedianos* (Vásquez, 2004), un resumen del capítulo dedicado a Qhapaq Qolla acompañó el disco oficial de la danza (2008), y un resumen del capítulo de Qhapaq Negro se publicó en la revista *Folklore y Sociedad* del Centro Universitario de Folklore de UNMSM (2010). Póstumamente, una versión de los principales elementos del libro se publicaron en el *Boletín Música* de Casa de las Américas (Riveros y Vásquez, 2021) y la continuación de la investigación fue presentada en el marco de la muestra dedicada a Guamán Poma en la Casa de la Literatura Peruana (Riveros, 2023).

6. ¿Y quién me va a creer que ando recopilando canciones en tiempos de guerra? ¡Chayraq! Carnaval Ayacuchano (1988)

6.1. Musicología por la vida

“¿Se justifica investigar en tiempos de guerra?”, cuenta Chalena Vásquez (2014b, mos1) que se preguntaron en clase en el INIDEF. De un lado, hubo quienes le dijeron que no, que había que luchar, en un bando o en el otro, resistir o no ir. Su profesor Miguel Acosta Saignes recordó la dimensión social y humana que recogen las canciones como testimonios históricos con alta fidelidad emocional. Ella decidió hacerlo aceptando la invitación del Centro de Desarrollo Agropecuario (CEDAP) y experimentó, como testigo de primera mano, la crudeza del tiempo de violencia: vio las condiciones de desaparición inmediata de personas llegando del aeropuerto en Ayacucho y se sorprendió ante el hecho de que se seguirían celebrando carnavales. Le aclararon que no sería con poncho y máscara, pues debajo de los ponchos se podría esconder un arma.²⁸ Los trabajadores de la institución que encargó la investigación estaban amenazados por ambos lados: el ejército y Sendero Luminoso, quienes finalmente “hicieron bajar a los ingenieros de la camioneta y la dinamitaron, diciendo que era la presencia del capitalismo en el campo”.

28. El asesinato “preventivo” de personas dedicadas a la música por tener bultos de instrumentos debajo de la indumentaria se realizó con la presunción de que bajo el poncho se escondía un arma. Cuando a ella le cuentan acerca de los asesinatos de mandolinistas y charanguistas, Chalena compone el huayno “Cerquita del Corazón”, con el estilo de huayno aprendido durante estos procesos de investigación.

6.2. La estructura de la investigación

Vásquez Rodríguez, junto al antropólogo Abilio Vergara y sus estudiantes, realizó un trabajo de campo en 1987, año donde participaron alrededor de sesenta comparsas. Gracias al respaldo institucional del CEDAP, se logró publicar esta investigación que aporta con la integración de trabajos etnográficos y musicológicos, considerada a la fecha como uno de los más detallados al respecto por los mismos cultores.²⁹

La obra *¡Chayraq! Carnaval Ayacuchano* se inicia presentando en la introducción la metodología de Vásquez propuesta en *Los procesos de producción artística* y agradeciendo, al inicio de la publicación, a las comparsas que participaron del carnaval de 1987 y a los entrevistados, afirmando que los conocimientos sistematizados emergen de la información recopilada gracias a estas personas.

El primer capítulo parte de las definiciones de José María Arguedas (1981) de un área cultural Wamanga–Wankawillka–Pokra–Chanka–Rukana, la influencia mestiza de Huancayo y la relación con la costa; atiende las relaciones históricas con los arrieros, las comunidades campesinas (que en la época poseían el 60% de tierras del departamento), los comerciantes y los procesos sociales contemporáneos que definen el contexto urbano en el que se realiza la investigación, para llegar a la situación actual. El segundo capítulo profundiza en el carnaval ayacuchano, realizando una caracterización organizativa, enfatizando la presencia rural en un fenómeno urbano y distingue el Puqllay, carnaval campesino, del carnaval en la ciudad de Ayacucho. El tercer capítulo versa sobre el corta árbol, yunza o cortamonte e integra las gráficas de parentesco y coreología para identificar las formas de organización en el espacio del ritual. El cuarto capítulo profundiza en las comparsas de carnavales, proponiéndolas como talleres de arte integrales, analizando sus liderazgos y el vestuario como factor de identidad. El capítulo cinco reflexiona acerca de las matrices culturales y la dinámica social, distinguiendo la tradición comunal y el rito urbano, la tradición en la ciudad de Huamanga, la penetración cultural de educación y medios de comunicación y, finalmente, los cambios y permanencias. El capítulo seis analiza la poesía quechua en las canciones, las problemáticas de su transcripción, traducción y análisis, para luego estudiar el contenido y clasificarlo por temáticas. En el capítulo siete profundiza en la música en el carnaval, distinguiendo su sistema musical, proponiendo notación musical para la tradición oral, analizando los tipos o modos del carnaval, la ley física de los armónicos que lleva a la tritonía y el análisis de las estructuras melódicas y poéticas, los periodos, frases, semifrases, motivos, variantes, caracterización y uso de pies rítmicos, instrumentación y modulación. Luego, en el capítulo ocho, se reflexiona en detalle sobre el teatro y la danza, las fuentes y técnicas de presentación, el uso del espacio y puesta en escena para, finalmente, en el capítulo nueve, presentar un cancionero a partir de las recopilaciones de 1987.

6.3. Nuestros carnavales

Vásquez parte de una caracterización del carnaval, pero antes que definirla ella misma, se aproxima desde la definición propuesta por Rodrigo Montoya:³⁰

Tiene dos contenidos: el primero, hispánico occidental clásico conocido, y el segundo, la fiesta andina que pasa por debajo del carnaval y que es, el caso ayacuchano y de mi pueblo (Puquio), la fiesta de

29. Llevando a pensar, incluso, que el lugar de nacimiento de Chalena Vásquez fuera Ayacucho en lugar de Sullana.

30. Vásquez realizó las transcripciones musicales del libro *La sangre de los cerros* de los hermanos Montoya (1987). Lamentablemente, no figura en los créditos con su nombre correcto.

agradecimiento por aparte de las autoridades, los Alcaldes–Varas, a la comunidad que los eligió. Extraña cultura esta, donde las autoridades que ocupan sus cargos en enero ofrecen en febrero una fiesta de gratitud a la comunidad, el Ayllu que los eligió. (Vásquez y Vergara, 1988, p. 24)

Luego Chalena contrasta con las definiciones occidentales del carnaval y para ello realiza una relectura de *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1987) de Bajtin, lo que le permite afirmar que:

El carnaval no es lo que se entiende en Occidente. Un breve momento de dar vuelta, para que se vea un caos y luego regresar a lo mismo. El carnaval en los Andes es la reafirmación de la vida, de los lenguajes musicales propios y de las relaciones sociales que se establecen y se afirman. Las relaciones sociales, los efectos de la fiesta, no terminan en la fiesta, no terminan en el carnaval. El carnaval es parte de un proceso cultural mayor y de un calendario mayor, articula trabajos, relaciones sociales, relaciones comunales, familiares, etc. Y que se articula a toda una vida socioeconómica, productiva, afectiva, ideológica, etc. No es un hecho aislado, aunque tenga esa energía tan sobresaliente sobre las fiestas de todo el año. Yo pienso que el carnaval es una de las fiestas más importantes del año por todo ese cúmulo de énfasis en las relaciones sociales y (que) se afirman los lenguajes artísticos, el quechua, las relaciones sociales, la manera de pensar y aspectos fundamentales de la propia cultura. Son la afirmación permanente del Derecho a la Cultura.

Otro aspecto que deseo comentar es la capacidad de autogestión popular en la vigencia y continuidad de un lenguaje artístico como es el carnaval. Sabemos bien cómo se organizan las yunzas o cortamontes, cómo se reúne la familia extensa y se reafirman los lazos familiares y amicales. Los lazos sociales se ven fortalecidos durante los carnavales. De allí que el Carnaval Ayacuchano se puede considerar una reafirmación de la propia cultura y no solamente la inversión del orden por unos días en los que aparece un circunstancial caos. (Vásquez, 2014e, m3s20)

Concordando con esos procesos, el encargado del archivo del Arzobispado de Ayacucho, Christian Silvera Curi (comunicación personal, 26 de junio, 2025), indica que es más apropiado el símil de “injerto” cultural que el de sincretismo, al ser una metáfora que hace referencia a la existencia de una raíz cultural preexistente.

6.4. Sistemas culturales quechuas

Chalena basa su metodología de investigación en el reconocimiento de las características materiales, sociales e ideológicas del trabajo sobre materiales artísticos y el desarrollo de sistemas culturales (Vásquez y Vergara, 1988), lo cual explica en la introducción del libro.³¹ También propone entender las culturas desde las lógicas de sistemas culturales y lenguajes artísticos:

La cultura quechua tiene sistemas o lenguajes artísticos en música, danza, teatro, artes plásticas (vestuario, cerámica, tejidos), poesía, narración, con características propias, que debemos conocer a través de la sistematización científica.

31. ¡Chayraq! *Carnaval Ayacuchano* enfatiza una orientación pedagógica que permite, a quien lee, aprender conceptos musicales y musicológicos, gracias a una redacción que se percibe cercana al lector.

El mestizaje de la cultura quechua o su oralidad, no son impedimentos para mantener vigentes y en desarrollo sus propios códigos, técnicas, conceptos socioestéticos. Por ejemplo: escalas, ritmos, timbres, ornamentación, técnicas de la voz, técnicas instrumentales, formas musicales, etc., para el caso de la música; pasos, movimiento corporal, coreografía para el caso de la danza; disfraces, caracterización de personajes, técnicas de representación, uso del tiempo y del espacio para el caso del teatro, etc.

En las comparsas, todos los componentes desarrollan –creando, recreando, interpretando– una o varias áreas artísticas. Las mujeres cantan, bailan, componen canciones y tocan la tinya; los hombres tocan instrumentos (violín, quena, mandolina, guitarra, porro, esquila, tinya) y componen canciones. Los cuadros teatrales son mixtos. La especialización por sexos –mujeres cantantes, hombres ejecutan instrumentos– es una constante en la cultura andina, cuyas razones sociales aún falta estructurar.

La reproducción artística implica una metodología de enseñanza/aprendizaje, fundada en la práctica imitativa, en la profunda actitud de democracia, de crítica y de autocrítica ejercida constantemente aun en el silencio elocuente de la aceptación o la desaprobación. (Vásquez y Vergara, 1988, p. 11)

Vásquez distingue una estructura organizativa: director musical, capitán o capitanes, capitana o capitanas, instrumentistas hombres, cantantes–danzarinas mujeres y personajes de la coreografía, quienes, a su vez, producen un repertorio que se renueva y afirma la memoria.

6.5. Memoria y contemporaneidad

Esta experiencia de análisis de la evidencia en el campo le permite dilucidar acerca de la contemporaneidad de las tradiciones.

Existe una memoria cultural, un repertorio cultural compartido que se recuerda y que se recrea, pero que, sin embargo, cada año también se sabe renovar, pues se tienen que hacer nuevas canciones... Dentro de tradiciones orales, es posible hacer lenguajes sumamente complejos, musicales, artísticos en general, y no es necesaria la escritura alfabética, en partituras, etc., para llegar a elaborar el lenguaje. Existe el sistema, existe el lenguaje. Los lenguajes son sistemas de conocimiento de conocimiento de elaboración técnica, de los códigos, qué escalas, adornos, instrumentos entran o no entran para cada estilo, para cada forma. Todo ello es parte de la cultura de tradición oral. Esto es parte de los códigos socioculturales del carnaval. Las nuevas canciones van recogiendo las experiencias del tiempo que toca vivir; es una producción contemporánea. Es decir que el carnaval, siendo una tradición cultural andina que viene de tiempos atrás, posee un fuerte, significativo contenido contemporáneo. (Vásquez, 2014b, 12m45s)

Chalena incide en la expresión de Carlos Huamán, en reivindicar la contemporaneidad de la memoria desde sus formas expresivas: “Lo que se toca aquí y ahora, tiene vigencia aquí y ahora”(Vásquez, 2014b, 113s05).

Existe la obligación social de hacer canciones y composiciones nuevas; desarrollar estilos personales y colectivos, dentro de lenguajes establecidos: “Las pequeñas y sutiles diferencias se vuelven características de identidad de una forma o un estilo coreomusical”(Vásquez, 2014b, 11m16s). Chalena destaca que se preguntó junto a Turino sobre estas especificidades.

6.6. Contenidos y estéticas

El trabajo de campo para el análisis de estas prácticas artísticas acercó a Chalena a códigos estéticos y socioculturales que le resultaban nuevos y sorprendentes. Recordaba cotidianamente cómo, al asistir a un ensayo de comparsa de carnaval, se pidió corregir una interpretación: “Más trístico, debe salir más trístico” (Vásquez, 2014b, 9m16s), dijo el director y, al seguir la indicación, se tocó más rápido. La autora incide entonces en cómo se produce el complejo cultural local y que, por lo tanto, debe ser aproximado desde el idioma del territorio, pues los “lenguajes musicales tienen su determinante en el idioma quechua”³² (Vásquez, 2014d, mos01).

Vásquez (2014d) afirma, evocando al poeta Juan Gonzalo Rose, que la literatura (en este caso desde la oralidad) es “una relación plurisemántica entre quienes leen y quienes escriben”(m2s19) (quienes cantan y quienes escuchan). Durante la investigación de *¡Chayraq! Carnaval Ayacuchano*, se identificaron dos tipos de contenido literario, luego de la recopilación y transcripción de ciento cincuenta canciones.

Los contenidos identificados fueron:

- La relación de amor, la relación de pareja, la relación de jóvenes que se enamoran e inician *servinacuy* en el carnaval.
- Las canciones de contenido sociopolítico, que expresan dolor y resultaron ser un cancionero de testimonio histórico. (Vásquez, 2014d, mos30)

Las letras recopiladas demostraban alto contenido político. “En medio de ese aparente jolgorio y en medio de esa efusividad, se está dando testimonio de profundos sentimientos, de críticas situaciones” (Vásquez, 2014e, m3s20). Abilio Vergara le dijo a Chalena que la selección de canciones fue ideologizada; sin embargo, Chalena, consecuente con la metodología científico social, realizó el análisis sobre la muestra total. Ello le llevó a las siguientes conclusiones, las cuales Vásquez presentó en una versión sintetizada para la conferencia acerca del carnaval ayacuchano en la Universidad San Cristóbal de Huamanga en el 2014.

Conclusiones a las que arribamos luego del análisis de las canciones de carnaval. Para tratar lo específicamente estructural de esa forma musical, debemos considerar una estructura musical/poética.

ESTRUCTURA MUSICAL/POÉTICA – pentatonía, acompañamiento –

1. En primer lugar, consideramos el trabajo con los materiales musicales, es decir, con la melodía, el ritmo, la armonía, las formas del acompañamiento, los instrumentos que participan y las voces.

Las melodías se elaboran dentro de una estructura de escala pentatónica, en la que cada nota guarda una función específica. Para empezar, desarrollar o concluir una melodía.

La melodía es estructuralmente pentatónica, no así el acompañamiento en las guitarras u otros instrumentos, que usan la escala heptatónica. Sin embargo, es la escala pentatónica quechua en modo mayor y menor la que cumple función determinante respecto de los instrumentos acompañantes.

32. Actualmente más del 55.7% de Ayacucho se autopercebe indígena.

Mejor dicho, la pentatonía manda, porque supedita a los otros elementos; sin embargo, se presenta una interesante relación entre melodía y formas armónicas del acompañamiento.

1. RÍTMICA MELÓDICA está intrínsecamente ligada a la sílaba, la palabra, el verso quechua; aun cuando se cante en castellano, los patrones rítmicos característicos de esta música provienen de su articulación con el quechua. Los pies rítmicos usados en el carnaval ayacuchano son cuatro.
2. TIMBRE–BALANCE INSTRUMENTAL
Otros elementos del producto musical, el balance instrumental y la velocidad, así como el timbre, cobran importancia en la medida (en) que distinguen un carnaval de otro, como se observa con el PUM PIN. (Vásquez, 2014a, pp. 5–6)

Uno de los principales hallazgos de *¡Chayraq!: Carnaval Ayacuchano* (1988) de Vásquez y Vergara es que se propone que estas manifestaciones mestizas en zonas urbanas, así sean interpretadas por hispano–hablantes, tienen una raíz finalmente quechua.

6.7. Continuidades

La obra continúa siendo difundida por parte de las mismas comparsas de carnaval en formato de fotocopia y, así como otras obras de Chalena, ha circulado entre investigadores. Se ha presentado una propuesta de reedición a la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.

7. Historias de vida y memorias colectivas. *Ranulfo Fuentes. El Hombre* (1990)

7.1. El valor de la biografía

El segundo trabajo en colaboración con el antropólogo Abilio Vergara profundiza en el estudio de un caso paradigmático, a partir de una metodología que complementa historia de vida situada en un contexto histórico junto con la recopilación, transcripción y análisis poético musical de una selección de obras de Ranulfo Fuentes, autor de la canción “El hombre”. Además, las obras musicales están ilustradas con fotografías de cajas de San Marcos, conocidas como retablos, una de las principales disciplinas de las artes plásticas en Ayacucho.

Con un elogioso prólogo de Carlos Iván Degregori, que sitúa el trabajo como parte de la academia peruana surgida y fortalecida desde fuera de la capital, *Ranulfo, El hombre* (Vásquez y Vergara, 1990) está separado en cuatro secciones. La primera es una historia de vida, una biografía en la que se expone la trayectoria del compositor ayacuchano Ranulfo Fuentes. En ella se detalla Punqui, su localidad de crianza en una comunidad campesina “completa” entre sierra y amazonía, y el proceso de migración y transformación, repensando Lima en 1961 y en 1980. La experiencia de vida de Fuentes es presentada como ejemplo de un proceso que acontecía para la población peruana: la migración del campo a la ciudad.

El segundo capítulo destaca la relevancia del lenguaje en el análisis estético y reflexiona sobre las prácticas de composición bilingüe de canciones, la humanización del paisaje (aspecto integral en la filosofía andina), las percepciones del amor, la política, el trabajo y la solidaridad, la identidad regional y el aporte de lo nacional. Chalena sustenta que este repertorio lo desarrollaron personas quienes, manteniendo una posición crítica, no respaldaron el alzamiento en armas, pero tampoco la represión al terrorismo o la opresión sistémica.

En el tercer capítulo, Vásquez propone herramientas para el análisis formal del lenguaje

musical. Chalena define características del huayno ayacuchano, realiza una propuesta de cómo realizar las transcripciones para, a partir de ello, hacer análisis de la forma, la melodía, la ornamentación y la armonía, así como de la guitarra y el acompañamiento armónico.

Finalmente, el cuarto capítulo presenta canciones y poemas de Ranulfo Fuentes y brinda un apéndice sobre el trabajo de Edilberto Jiménez Quispe, retablista, quien potencia la narrativa del libro.

7.2. El análisis del huayno

Vásquez afronta la complejidad de la notación de música popular y propone una definición formal que permita caracterizar el estudio del huayno.

El huayno es la forma musical de mayor versatilidad en el fecundo calendario cultural andino. Con él se expresan las más diversas situaciones, con él se canta a todas las cosas y se sienten todo tipo de emociones... A diferencia de otras formas musicales que se usan con carácter de exclusividad en determinadas fiestas o eventos, el huayno está presente durante todo el año y en toda ocasión festiva o ceremonial.

Cada intérprete puede expresar un tema según su propia versión; los cantantes tienen en el mundo andino no solo la posibilidad, sino la obligación de hacer una versión personal que no esté copiando a otro, no obstante respetar el estilo regional. De allí que los adornos, la velocidad, la menor o mayor complejidad de la armonía acompañante, queden bajo la decisión de los intérpretes. Cada canción tiene muchas versiones según la “intención y la emoción del intérprete”; en algunas ocasiones se varía también el texto. Así, aun las canciones que tienen un compositor conocido, como es el caso del ayacuchano Ranulfo Fuentes, son asumidas como bienes colectivos. (Vásquez y Vergara, 1990, p. 115)

Chalena propone, respecto de esta investigación, que “los pasos seguidos para transcribir y analizar las canciones son los siguientes”:

- Sentir el pulso básico –no fijar “compás” al estilo occidental–. Sin embargo, en el huayno se emplean compases de 2/8 o de 1/4 para llegar a referir al pulso.
- Escribir las notas de la melodía con sus respectivos adornos.
- Precisar los acordes usados en la armonía.
- Precisar con metrónomo la velocidad.
- Comparar la música con la letra.
- Precisar la unidad verso/frase musical.
- Observar la unidad de las semifrases musicales y la construcción de los versos.
- Establecer, por comparación y por su propia repetición, los motivos musicales.
- Ver la escala usada en la melodía. Las notas principales y las secundarias –o de paso o adornos– comparar con armonía.
- Observar el ámbito usado o extensión de la canción. (Vásquez y Vergara, 1990, p. 118)

7.3. Ningún terrorismo

La canción “El hombre”, al igual que “Flor de retama”, huayno de Ricardo Dolorier, ha sido equívocamente asociada al terrorismo (Portocarrero, 2012), ignorando que el contexto que inspiró su creación fue el de la matanza en Huanta, en 1969, por el gobierno de las Fuerzas Armadas

a quienes se manifestaban en pro de la gratuidad de la enseñanza (CVR, 2003b). En el análisis de Chalena Vásquez se articulan tanto la experiencia en el trabajo de campo con situaciones particulares, como jaranas durante los toques de queda, y donde, además del maestro Ranulfo Fuentes, tuvo cercanía con Carlos Falconí y otros destacados cultores y personajes.

La recopilación etnográfica de Vásquez y Vergara trasciende la utopía antropológica del “estar ahí” y llega a ser parte de la comunidad que se investiga. Es por ello que su propia experiencia subyace al análisis de contenidos de la obra de Ranulfo Fuentes y del carnaval ayacuchano, confirmando lo que luego sería la conclusión de la Comisión de la Verdad y Reconciliación: la población se vio en el fuego cruzado entre grupos armados que buscaban el poder y el Estado que enfrentó a la población alzada en armas.

“El hombre” no es una canción que evoque a Sendero Luminoso, aunque es importante conocer las formas de apropiación cultural³³ en ese periodo histórico. En un contexto en el que, literalmente, las calles tenían ríos rojos de sangre por los enfrentamientos y atentados en la pugna por el poder, Chalena analiza y afirma las expresiones de la vida humana.

Chalena me decía que “el Perú es un país de posguerra que no lo asume” y nos recordaba cómo el Estado empleó métodos de identificación que asumieron las prácticas artísticas andinas como sinónimo de terrorismo. Cuando se emite el informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003a, 2003b), la estadística de que más de sesenta mil personas asesinadas o desaparecidas eran quechua–hablantes le permite afirmar categóricamente que ocurrió un etnocidio, un genocidio cultural.

7.4. Continuidades

Investigaciones actuales indican que Vásquez fue de las primeras en publicar en libros acerca de una Nueva Canción Ayacuchana (Tabra, 2024), dinámica planteada también por Carlos Falconí (2018). La reflexión sobre estos procesos históricos de producción cultural, resulta urgente y vigente, en tanto aún se asumen como elemento de identificación de supuestos terroristas los rasgos culturales indígenas andinos o vinculados con las culturas quechua–hablantes.

Mendivil (Comunicación personal, 22 de octubre, 2025) precisa que tanto “¡Chayraq! Carnaval Ayacuchano!” como “Ranulfo, El Hombre” fueron relevantes para su propio trabajo (1990, 2004) junto al de Ritter (2002), Arce Sotelo (2006), Huamán (2015) y Tucker (2013).

8. Universos sonoros. *Música, luz y sonido en José María Arguedas (2013)*

8.1. Chalena y Arguedas, continuidades y paralelismos

La obra de José María Arguedas fue uno de los máximos referentes de Chalena Vásquez. Existen varios paralelismos³⁴ y continuidades³⁵ entre ambos autores. Es posible identificarlos dentro de la

33. Chalena me contó que las internas del Partido Comunista del Perú SL que participaban de los talleres de arte de Santa Mónica le cantaron canciones que atribuían a Abimael Guzmán, pero luego comprobó que eran de la autoría de Mariano Melgar. Un fascinante caso en el que las obras de arte añaden insumos para la caracterización mesiánica del liderazgo, con el que se caracterizó a la organización (Flores Galindo, 1994).

34. Y divergencias. Arguedas sí dictó cátedras y tuvo constantes invitaciones a publicar. Para el contexto universitario de Vásquez, el título de musicología emitido por el Conservatorio Nacional de Música (CNM) no fue considerado por la PUCP como título profesional homologable a una licenciatura. Dictó brevemente en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Sin embargo, Vásquez sí tuvo un impacto académico musicológico que no identificamos en la obra antropológica de Arguedas, mas sí en la literaria.

35. “Cada árbol de mango no se anda fijando si el árbol del frente da un fruto más dulce o más salado” nos decía para evitar las comparaciones entre las personas. Empero, sí distinguía en que una obra contara con desarrollos más simples o complejos dentro de cada lenguaje estético.

intelectualidad de los migrantes del siglo XX. Ambos personajes se sitúan en un fenómeno en el cual personas que provienen de todas las provincias del Perú migran para desarrollar estudios en Lima e integran la academia, la gestión pública, los medios de comunicación, la educación, etc., en un proceso de afirmación cultural ante el centralismo que focaliza oportunidades laborales y profesionales en la capital.

Arguedas propone, en la esfera pública, el respeto a las manifestaciones caracterizadas como folklóricas y su estudio bajo la disciplina del Folklore; Vásquez propone trascender el vocablo, prefiriendo el uso del término “cultura”. Ambos se establecen por su dedicado y fidedigno trabajo como voces de autoridad, consultadas por el entonces Instituto Nacional de Cultura y el Ministerio de Educación. En cuanto a sus expresiones estéticas se da una relación inversa. Vásquez es etnomusicóloga, cantante, músico y compositora profesional con afición por la literatura y la poesía; Arguedas es etnólogo y literato profesional con afición por la música. Ambos, autores y artistas, desarrollaron una activa gestión en la cual primó afirmar la dignidad de las poblaciones discriminadas por su origen cultural en el Perú y, en consecuencia, promovieron contenidos, investigaciones y exponentes artísticos en medios de comunicación y contextos académicos.

Ambos fueron autores e investigadores que emplearon su posición de prestigio y acceso a recursos para promover el trabajo de diversos cultores que consideraban de alta calidad, bajo la lógica de representación de las expresiones artísticas de las culturas del Perú. Así como Arguedas visibilizó a Jaime Guardia, Chalena produjo a Los Cholos, impulsó la grabación del disco “Criollo” de Adolfo Zelada y ambos tuvieron trabajos visibilizando la labor de Raúl García Zárate, Arguedas promoviendo sus grabaciones y Vásquez incentivando la realización de talleres de guitarra andina con García Zárate en el Conservatorio Nacional de Música, entre innumerables personajes anonimizados con el tiempo y los contextos, o con otros maestros de sólido desarrollo.

José María Arguedas y Chalena Vásquez fueron personajes que sostuvieron polémicas en la opinión pública y afrontaron situaciones más que incómodas en pos de la integridad profesional y por sostener la integración de elementos de la filosofía ecosistémica quechua en sus investigaciones. Finalmente, ambos, crecidos en contextos eminentemente agrarios, fueron conscientes tanto de su posición de privilegio como de las carencias de los contextos socioculturales en los que crecieron: pueblos de los Andes y caseríos de la costa, respectivamente.

8.2. Luz y sonido como energías de un universo sonoro.

Vásquez encuentra en Arguedas la posibilidad de desarrollar una musicología andina, en la cual los principios teóricos y prácticos se fundamenten en las experiencias y sistemas de las culturas locales. Por ello, propone la integración de los conceptos de *Yllu* (sonido) e *Illa* (luz), reconociendo a ambos como energías y nos propone pensar en una “nueva poética”, en la realidad como un “universo sonoro”.

Además de los artículos descriptivos e interpretativos de fiestas, danzas o música instrumental, Arguedas nos permite comprender la música andina a través de su obra literaria y nos conduce a observarla mucho más que como una partitura o una banda sonora de una película que transcurre en toda la narración.

Diríamos que la nueva poética trabajada por Arguedas contiene una matriz o elemento medular que es la música, o mejor dicho, un mundo sonoro, que en su plenitud abarca todo tiempo y todo espacio; no es de ninguna manera solo una “música de fondo”.

Esta matriz es el sonido, *yllu*, que captamos con todo nuestro organismo y no solamente con nuestros oídos. Al sonido *yllu*, que es movimiento y que lo sentimos en todo nuestro ser psicofísico (físico-material, material-espiritual) se une, en la obra de Arguedas, otro elemento medular: la luz *Illa* que nos permite ver el color.

En la poética de Arguedas encontramos, *yllu*, es decir sonido-movimiento e *Illa* que es luz-color, enlazando la narración de acontecimientos próximos, inmediatos, con el hecho universal de la existencia. Una de las claves se encuentra en la comprensión de los mensajes o significados que cada motivo sonoro adquiere en la narración.

Con la explicación del morfema *Yllu*, Arguedas nos explica cierto tipo de sonido, fundamental en el cosmos andino, fenómeno que es capaz de relacionar o hermanar seres diferentes, pero que tienen ese tipo de energía común. De igual manera para *Illa*, un tipo de luz, de claridad ambiental que produce sensaciones distintas en todo ser viviente. (Vásquez, 2013, pp. 299-300)

Resulta de particular interés cómo Vásquez identifica en la obra de Arguedas parte del giro aural de la musicología y nos induce a la concepción holística de las músicas y las artes.

Arguedas inicia para América Latina una nueva perspectiva en la musicología (o la etnomusicología), pues para comprender la cultura musical andina es imprescindible comprender el mundo sonoro significativo, que desborda el concepto de música al estilo occidental.

El mundo sonoro andino está formado por los múltiples e infinitos mensajes que a través del sonido/movimiento están emitiendo todos los seres que conviven en el universo: piedras, ríos, montañas, aire, astros, insectos, aves, humanos.

Es una nueva musicología, producto de una visión integral, holística, en movimiento permanente, que permite aproximarnos a las normas socioculturales de la estética andina en profunda significación. (Vásquez, 2013, p. 300)

Esto nos lleva a replantear nuestra percepción de la realidad, de las músicas y de sus funciones sociales y personales, así como del lugar de las prácticas musicales, sonoras y silenciosas en la experiencia humana.

Desde esta perspectiva, otra será la significación de la sonoridad lograda en los instrumentos musicales, la construcción de géneros musicales, el balance sonoro de los conjuntos instrumentales, la técnica de la voz, pero, por sobre todo, otra será la significación de la música en el sentir humano y en la construcción de la identidad propia, individual y colectiva, así como otro será el significado del silencio. (Vásquez, 2013, p. 301)

8.3. Experiencias cenestésicas significantes

Las funciones sociales de las músicas y los sonidos, y el impacto que causan en las personas, existen al margen de nuestra percepción de ello. La lógica de que la música sirve para meramente entretener o para la belleza contemplativa, se desarma ante la realidad evidenciada por los análisis de Arguedas y Chalena. La música influye tanto en la emoción, como en los pensamientos y la conducta, en el cuerpo y la energía.

El poder de la música se encuentra, entonces, en la capacidad de afectar el alma humana, la capacidad de incidir en el pensar y en el sentir, que deviene en accionar de la persona que percibe dicha música.

Esta fuerza emotiva que es posible sentir con la música, se convierte en un elemento que dinamiza las narraciones de JMA, en lo profundo de las situaciones y los personajes. Es la energía que hace vibrar los cuerpos, transitando desde los profundos valles a las estrellas lejanas, desde la luminosidad vibrante del sol al corazón que palpita transparente, es luz/sonido que sintetizan la energía vital, la vida misma y sus formas de ser. (Vásquez, 2013, p. 303)

Chalena destaca cómo Arguedas configura un universo que, en tanto la concepción de luz y sonido como energía, se constituye de experiencias cenestésicas y significantes.

Quizás el autor podía haber escrito el mismo episodio de otra manera, sin embargo, JMA, optó en su narrativa por integrar todos los motivos de luz, color y sonidos de la naturaleza, como mensajes significativos que inciden en el pensar, en el sentir y en la toma de decisiones humanas. (Vásquez, 2013, p. 305)

Vásquez encuentra en su lectura de Arguedas, desde la perspectiva de quien investiga culturas quechua hablantes, cómo quienes no “hacen música” se integran al hecho musical como receptores, aspecto fundamental del ciclo de producción, distribución y consumo. En ese proceso, valora la posición de las personas que aparentemente no importan o importan poco, e incluso analiza las interacciones de los otros seres y elementos naturales, desde su existir sonando.

Un párrafo especial, dedica José María Arguedas para describir cómo una persona que no baila, no canta, ni toca ningún instrumento – cosa que es rara en la cultura andina – comparte el hecho musical participando como receptor que guarda en su memoria cada nota, cada ritmo, cada verso o timbre instrumental, viviendo a plenitud el instante mágico que acompañe o transforme su ser íntimo.

Escuchar, mejor dicho, saber escuchar y no solamente oír, abarca un conocimiento mayor que la simple percepción sonora. El sonido que se oye es mensaje; no es un sonido que solamente causa placer o desagrado en el escucha, sino que se recibe como algo que transmiten los seres que lo emiten. (Vásquez, 2013, p. 309)

Chalena, en su lectura de Arguedas, nos propone una concepción de la realidad donde luz y sonido son expresión y fuente de información.

Arguedas sitúa al lector en un asunto central en la cultura andina, cual es el entender que todos los seres existentes en el universo se relacionan como sujetos, activos, donde el ser humano es uno más en este mundo natural y que a los otros seres, como criaturas del universo, se les conoce –Y se aprende de ellas– en tanto se les sabe escuchar, ver y sentir.

Los sonidos naturales de las aves, el viento, el rumor del río, así como el brillo u opacidad de los astros, las estrellas, el color de las hojas, de la madera, de la tierra, es fuente de información permanente sobre las necesidades de estos otros seres, de su funcionamiento, de su transcurrir vital; en este transcurrir se entiende lo natural y lo social–humano como partes inseparables del cosmos en funcionamiento. (Vásquez, 2013, pp. 309–310)

8.4. Pensamientos colectivos

Las reflexiones de Vásquez sobre Arguedas profundizan en cada una de sus obras literarias. El texto se encuentra inédito. Sin embargo, algunos adelantos de investigación fueron publicados por la Universidad de Lima y presentados en ponencias. La concepción de este “universo sonoro” está comenzando a ser trabajada por amistades y colegas de Vásquez, como Mendivil (2025) y Huamán (2015).

Continuaciones, ante que conclusiones

La obra de Chalena Vásquez Rodríguez es inasible y motivadora. Cuando volvemos a ella se encuentran nuevos elementos de interés y, según nuestras necesidades como investigadores o cultores, podremos acercarnos a sus diversos aportes. Esta selección de citas reseñando sus principales obras buscó enfatizar elementos que ella misma consideraba de utilidad y compartió. Sin embargo, existe mucho más por estudiar dentro de estas obras y aún más trabajos y procesos en los que participó: el estudio del códice de Baltazar Martínez Compañón y Bujanda, arzobispo de la Diócesis de Trujillo del Perú, de donde Chalena realizó el análisis de juegos, música y danza; la divulgación de las grabaciones de los cilindros de cera e instrumentos musicales recopilados por Brunning a los que Vásquez visita bajo la guía de Virginia Yep en el Museo Etnográfico de Berlín (Vásquez, 2003); la gestión del proyecto de arqueomusicología Waylla Kepa donde logró que la PUCP, el Museo Nacional de Antropología Arqueología e Historia y la ENSFJMA trabajaran conjuntamente cuando ella era directora de investigación (Manga y Vásquez, 2021; UNSFJMA, 2025); el trabajo de análisis organológico de las cuerdas latinoamericanas (Vásquez, 2008); el siku y los aerófonos altiplánicos (Manga y Vásquez, 2009); la investigación filológica de vocablos africanos de uso cotidiano en el Perú (Vásquez, 2007), en los que identifica el origen africano del vocablo “charango” como “batimento rápido” o “escándalo” y “cumanana” que significa “diálogo entre aquellos que saben” (en idioma kikongo); el análisis de los rasgos de empatía entre el *blues rock* y el huayno en el caso de Uchpa (Vásquez, 2006); sus aportes de derechos culturales, interculturalidad e investigación en la educación (Caro, 2023); sus reflexiones sobre las décimas; sus composiciones y experimentaciones –que incluyen pistas de *rap* en base al son de los diablos, arreglos corales, suites para antaras Nazca–; los usos medicinales (y no musicales) del sonido; el respaldo a la elaboración de métodos de instrumentos peruanos; el impacto de su trabajo como asesora del Instituto Nacional de Radio y Televisión del Perú (IRTP); la realización del programa “Canto Libre como el canto del Chilalo”, en Radio Nacional; su fructífera producción audiovisual publicada en YouTube; su trabajo como directora en espectáculos integrales para los que desarrolló guiones y visuales en CEMDUC; otros estudios de caso como el de Los Anteq de los Chunchos de Lauricocha y la investigación de cantos de sanación en la comunidad Yanasha de Tsachopen; además, el definir rutas de investigación que resultan caminos por andar y que continuamos desde el Centro de Investigación de las Artes (CEDINA) “Chalena Vásquez Rodríguez”, como los takis en fuentes etnohistóricas, la presencia africana en las danzas de los Andes, los usos sociales del sonido y la realización de actividades en afirmación del derecho a la cultura propia y de las artes como trabajo.

La obra de Chalena se fundamenta en la musicología y se nutre de la economía y la etnohistoria. Ofrece información tan diversa como relevante, que resulta ser evidencia de la importancia de la investigación de nuestras artes para reinterpretar la historia, buscar entendernos y desarrollar un proyecto pluricultural de país.

Rol de autores CrediT

CCRV:	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

- Aquino, T. (1560). *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú*. Francisco Fernández.
- Arce, M. (2006). *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. Fondo Editorial PUCP; Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Arguedas, J. M. (1964). ¿Qué es el folklore? *Cultura y Pueblo*, (1), 10–11.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial.
- Bertonio, L. (1612). *Vocabulario de la lengua aymara*. Casa de la Compañía de Jesús.
- Beyersdorff, M. (2016). Artes performativas indígenas. En J. Pillsbury (Ed.), *Fuentes documentales para los estudios andinos 1530–1900: Vol. 1* (pp. 675–686). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Bosch, R. (1972). *El trabajo material y el arte*. Fondo de Cultura Económica.
- Cánepa-Koch, G. (1998). *Máscara, transformación e identidad en los Andes*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Caro Palomino, F. A. (2023). Contribución de Chalena Vásquez a la enseñanza de la historia de la música peruana para escolares. *Antec: Revista de Investigación Musical*, 7(1), 50–72. <https://doi.org/10.62230/antec.v7i1.177>
- Chocano, R. (2012). *¿Habrá jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña*. Ministerio de Cultura del Perú.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003a). *Conclusiones generales del Informe Final*. <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/conclusiones.php>
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003b). *Historias representativas de la violencia. La Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. Informe final* (Tomo V, cap. 2, pp. 578–579).
- Coronado, L. (2025, 13 de agosto). *Síbalo primero para que nunca lo olvides: aprendizaje del toque del violín en el Atajo de Negritos de El Carmen – Chincha* [Conferencia]. 2º Congreso Internacional de la Asociación Peruana de Musicología, Lima.
- Cuche, D. (1975). *Poder blanco y resistencia negra en el Perú: Un estudio de la condición social del negro en el Perú después de la abolición de la esclavitud*. Instituto Nacional de Cultura.
- Dorson, R.M. (1972). *Folklore and Folklife*. The University of Chicago Press.

- Estenssoro, J. (2003). *Del paganismo a la santidad*. Institut Français d'Études Andines; Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://doi.org/10.4000/books.ifea.4412>
- Falconí, C. (2018, 17 de agosto). Sobre el huayno ayacuchano. *La Mula*. <https://carlosfalconi.lamula.pe/2018/08/17/sobre-el-huayno-ayacuchano/carlosfalconi/>
- Feldman, C. (2005). The Black Pacific: Cuban and Brazilian echoes in the Afro Peruvian revival. *Ethnomusicology*, 49, 206–231.
- Feldman, C. (2006). *Black Rhythms of Peru: Reviving African musical heritage in the Black Pacific*. Wesleyan University Press. <https://doi.org/10.1353/book.110773>
- Ferrier, C. (2020). ¿Música andina? ¿O músicas andinas? Un intento de dilucidación. *Folklore. Arte, cultura y sociedad*, 5, 63–80.
- Flores Galindo, A. (1994). *Buscando un Inca: Identidad y utopía en los Andes*. Editorial Horizonte.
- García Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina: Teorías estéticas y ensayos de transformación*. Editorial Grijalbo.
- González Holguín, D. (1608). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua quechua o del Inca*.
- Guamán Poma de Ayala, F. (1615). *El primer Nueva Crónica y buen gobierno*. [Manuscrito de la Real Biblioteca de Dinamarca].
- Guerra, D. (2019). Prólogo. En *Los procesos de producción artística*. Fondo Editorial Caja Sullana.
- Hayre, C. (1995). Influencias y asimilaciones en la música criolla. *Quehacer*. (97), 101–107.
- Hobsbawm, E. J., & Ranger, T. (Eds.). (1983). *The invention of tradition*. University of North Carolina Press.
- Holzmann, R. (1986). *Q'ero, pueblo y música*. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.
- Huamán, C. (2015). *Urpischallay: Transfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular en el wayno*. Altazor.
- Huizinga, J. (1984). *Homo ludens*. Alianza Editorial; Emecé Editores.
- Kapsoli, W. (1975). *Sublevaciones de esclavos en el Perú*. Universidad Ricardo Palma.
- Lauer, M. (1982). *Crítica de la artesanía: Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.
- León, A. (1974). Consideraciones en torno a la presencia de rasgos africanos en la cultura popular americana y en Santiago. *Santiago de Cuba*, (pp. 49–77).

- León, J. (2006). Mass culture, commodification, and the consolidation of the Afroperuvian “festejo”. *Black Music Research Journal*, 26, 213–247.
- León, J. F. (2015). El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte. En *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 220–257). Instituto de Etnomusicología–PUCP.
- López, R. (2025, 14 de agosto). *Formación de las vocaciones en el contexto inter/transcultural del siglo XXI. Encuentros y desencuentros con las tradiciones académica y popular en la incursión a la musicología* [Conferencia]. 2º Congreso Internacional de la Asociación Peruana de Musicología, Lima.
- Lumbreras, L. (1974). *La arqueología como ciencia social*. Ediciones Histar.
- Mac Lean, R. (1948). *Negros en el Nuevo Mundo*. Colección Nuevo Mundo.
- Manga, C. y Vásquez, C. (2009). *Ch'amampi*. Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CEMDUC).
- Manga, C. y Vásquez, C. (2021). Arqueomusicología: El mundo del sonido en las antiguas culturas. *Boletín Música*, 56, 19–28.
- Mendivil, J. (2016). *En contra de la música: Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Gourmet Musical Ediciones.
- Mendivil, J. (2021). Los modos de producción y la música: Una aproximación al aporte de Chalena Vásquez a un pensamiento musicológico marxista en América Latina. *Boletín de Música Casa de las Américas*, (56).
- Mendivil, J. y Romero, R. (2022). *Identidades, liderazgos y transgresiones en la música peruana: Introducción*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Mendivil, J. (2025). *La biografía social de las músicas: La tradición vista por un etnomusicólogo aguafiestas*. Gourmet Musical Ediciones.
- Mendoza, Z. (2001). *Al son de la danza: Identidad y comparsas en el Cusco*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Millones, L. (1973). *Minorías étnicas en el Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Montoya, R. (1987). *La sangre de los cerros*. Azul Editores.

- Neira, E. (2025, 13 de agosto). *Con los toques del violín: Sobre autenticidad, inautenticidad y autenticidades* [Conferencia]. 2º Congreso Internacional de la Asociación Peruana de Musicología, Lima.
- Pérez, R. (1987). *La binarización de los ritmos ternarios en América Latina*. Casa de las Américas.
- Portocarrero, G. (2012). *Profetas del odio: Raíces culturales y líderes de Sendero Luminoso*. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ritter, J. (2002). *Cantos de sirena: Ritual y revolución en los Andes peruanos* [PDF]. Repositorio UNAM. <https://posgrado.unam.mx/musica/pdfLR/sesion6/RitterCantosSirena.pdf>
- Riveros, K. (2019). Introducción. En *Teoría del arte y economía de la cultura: los procesos de producción artística*. Caja Sullana; Proyecto Especial Bicentenario.
- Riveros, K. (2023, 17 de agosto). *Takis: Raíces ancestrales en la Fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo. La ruta de Guamán Poma de Ayala a través de Chalena Vásquez* [Conferencia]. Casa de la Literatura Peruana, Lima.
- Riveros, C. (2025, 4 de septiembre). *Takis: Artes integrales de origen prehispánico y continuidad poscolonial* [Conferencia]. XII Jornadas de Investigación en Artes, San Pedro.
- Riveros, C., & Vásquez, C. (2021). Los takis: Existencia sincrética del arte integral prehispánico en las danzas de las fiestas patronales del Perú. El caso de Paucartambo. *Boletín de Música Casa de las Américas*, (56), 29–49.
- Romero, R. (1994). Black music and identity in Peru: Reconstruction and revival of Afro–Peruvian musical traditions. En *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America* (pp. 307–330). North–South Centre Press at the University of Miami.
- Silva, L. (1970). *La plusvalía ideológica*. Monte Ávila Editores.
- Tabra Yahuana, C. (2024). *La Nueva Canción en el Perú: Análisis de las canciones “El hombre”, “Flor de retama” y “La rosa roja”* [Tesis de licenciatura, Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas]. Repositorio CORE. <https://core.ac.uk/download/642634642.pdf>
- Tompkins, W. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. CEMDUC–PUCP; CUF–UNMSM.
- Tucker, J. (2013). *Gentleman troubadours and Andean pop stars: Huayno music, media work, and ethnic imaginaries in urban Peru*. The University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226923970.001.0001>
- Universidad Nacional de Folklore José María Arguedas. (2025). *Catálogo de antaras de cerámica del MNAAHP: Proyecto Waylla Kepa. Registro audiovisual y catalogación de instrumentos musicales arqueológicos del MNAAHP*.

- Valera, B. (1586). *Arte y vocabulario en la lengua general del Perú llamada quichua y en la lengua española*. Antonio Ricardo.
- Vásquez, C. (1982). *La práctica musical de la población negra en el Perú: La danza de los Negritos de El Carmen*. Casa de las Américas.
- Vásquez, C. (1985). *Las danzas de Paucartambo*. Manuscrito inédito.
- Vásquez, R. (1987). *El modo de producción artística* [Manuscrito de trabajo]. Taller de Teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vásquez, C. (1990a). *Importancia del folklore como factor de identidad y desarrollo cultural* [Conferencia]. Grupo Alturas. <https://grupo-alturas.com/musica/chalena-importancia-folklore>
- Vásquez, C. (1999b). *El plebeyo, vals de Felipe Pinglo: Aproximación analítica*. http://files.grupo-alturas.com/pdfs/ven_Chalena_Analisis_Plebeyo.pdf
- Vásquez, C. (2003). El registro musical de Brüning. *Arariwa. Vocero de la Dirección de Investigación de la ENSF José María Arguedas*, (2), 8–9.
- Vásquez, C. (2004). El mito de Inkari y Qollari en Paucartambo. *Cuadernos Arguedianos*, (5), 43–52.
- Vásquez, C. (2006). *Rasgos de empatía* [Conferencia; manuscrito]. La Habana.
- Vásquez, C. (2007). *Cumanana – kumanana – Ku/man/an/a* [Conferencia]. UNMSM, Lima.
- Vásquez, C. (2008). *Presentación del disco Qhapaq Qolla Paqarinamanta Qchareqkuna* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Naww7qJ3QL4>
- Vásquez, C. (2010a). El Qhapaq Negro. *Folklore: Arte, Cultura y Sociedad*, (2), 71–105.
- Vásquez, C. (2010b). *Música y danza en la costa peruana: La voz de los sin voz*. Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto de la República Argentina.
- Vásquez, C. (2011). Desde el río: Análisis de un poema hecho canción. *Blog de Manuel Acosta Ojeda*. <https://manuel-acosta-ojeda.blogspot.com/2011/03/analisis-de-un-poema-hecho-cancion.html>
- Vásquez, C. (2013). La luz y el sonido en la obra de José María Arguedas: Una propuesta de musicología andina. En *Arguedas. La dinámica de los encuentros culturales* (Tomo II, pp. 299–314). Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://doi.org/10.18800/9786124146329.049>
- Vásquez, C. (2014a). *Chayraq, carnaval ayacuchano* [Conferencia; manuscrito].
- Vásquez, C. (2014b, 21 de noviembre). *Chalena Vásquez. Chayraq, carnaval ayacuchano – Conferencia (1/4)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=B-eCTLBVHA>

- Vásquez, C. (2014c, 21 de noviembre). *Chalena Vásquez. Chayraq, carnaval ayacuchano – Conferencia (2/3)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=e-x9M9g6wOE>
- Vásquez, C. (2014d, 21 de noviembre). *Chalena Vásquez. Chayraq, carnaval ayacuchano – Conferencia (3/4)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YunKbA57udo>
- Vásquez, C. (2014e, 21 de noviembre). *Chalena Vásquez. Chayraq, carnaval ayacuchano – Conferencia (4/4)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8Q6vU2hNAD4>
- Vásquez, C. (2015). *Costa: Presencia africana en la música y danza de la costa del Perú*.
- Vásquez, C. (2016). *El folklore y la educación* [Video]. YouTube. XIV Curso Taller de Capacitación Docente en Folklore 2016 del CUF. <https://www.youtube.com/watch?v=bHO9-Onx7x4>
- Vásquez, C. (2019). *Teoría del arte y economía de la cultura: Los procesos de producción artística*. Fondo Editorial Caja Sullana; Proyecto Especial Bicentenario.
- Vásquez, C. y Vergara, A. (1988). *¡Chayraq! Carnaval ayacuchano*. Centro de Desarrollo Agropecuario.
- Vásquez, C., & Vergara, A. (1990). *Ranulfo, el hombre*. Centro de Desarrollo Agropecuario.