



ANTEC

REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

ISSN: 2521-8565



Serie Bicentenario



Universidad
Nacional de Música



Instituto de Investigación
UNM



Vol. 4, n.º 1

Serie Bicentenario



Universidad
Nacional de Música



UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÚSICA

Carmen Escobedo Revoredo
Presidenta de la Comisión Organizadora

Lydia Hung Wong
Vicepresidenta de Investigación - Comisión Organizadora

Omar Ponce Valdivia
Coordinador general del Instituto de Investigación

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN

Universidad Nacional de Música

Director de la revista
Omar Ponce Valdivia - Universidad Nacional de Música, Perú

Editora
Roxana Bada Céspedes - Universidad Nacional de Música, Perú

Asistente de edición
Alexandra Cipriani Ronceros - Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Comité de evaluación
Ladislao Landa Vásquez - Universidad Federal de Integración Latinoamericana, Brasil
Alejandra Cragolini - Universidad Nacional Autónoma de México, México
Ramon Mendes de Oliveira - Universidad Nacional de Música, Perú
José Ignacio López Ramírez Gastón - Universidad Nacional de Música, Perú

Corrección de estilo
Jinet Díaz Oré - Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú
Eric Nájera de León - Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Traducción
Violet Cavicchi - Department of Music Brown University, USA

Diseño, diagramación y edición gráfica
Alexis Monteagudo Torres - Instituto Peruano de Publicidad IPP, Perú

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca
Nacional del Perú N° 2017-09631

ISSN: 2521-8565

E-revista: revistas.unm.edu.pe
E-ISSN: 2616-681X

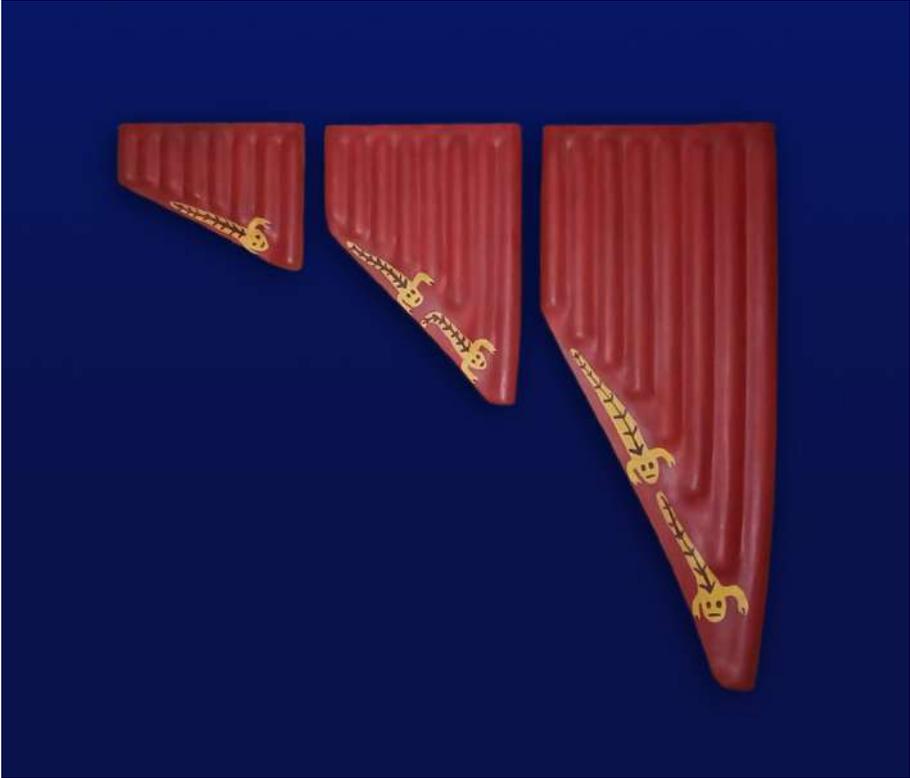
Dirección para correspondencia: Universidad Nacional de Música
Av. Emancipación 180, Cercado de Lima 15001 - Perú.
Tel.: +51 1 4269677 – anexo 2162 / E-mail: revista.investigacion@unm.edu.pe

Universidad Nacional de Música

Antec: Revista Peruana de Investigación Musical / Universidad Nacional de Música, Instituto de Investigación.
Vol. 4, 1 (agosto 2020). - Lima: UNM.

Semestral
ISSN: 2521-8565

1. Música – Publicaciones periódicas – Perú
I. Universidad Nacional de Música - Instituto de Investigación



Antaras Nasca replicadas por el ceramista Alfredo Najarro. Fotografía: Omar Ponce

ANTEC es el nombre originario de un instrumento musical empleado en diversas culturas del Perú antiguo y actual. Es un aerófono compuesto por cañas consecutivas de diferentes longitudes y alturas de sonido, desarrollado desde el mundo prehispánico según lo evidencia la iconografía, las representaciones escultóricas de músicos y, propiamente, los instrumentos musicales que se han conservado contruidos en cerámica, metal y cañas. Actualmente, con su denominación de antara señala una amplia gama de variantes locales existente entre las comunidades costeñas, andinas y amazónicas, siendo un instrumento central y característico al interior de cada una de estas tradiciones.

ANTEC is the original name of a musical instrument disseminated along diverse cultures of Peru. It is an aerophone composed by consecutive reeds of different lengths and hights of sound development from the prehispanic world, as evidence by iconography, sculptural representations of musicians, and actual musical instruments that have been preserved handcrafted in ceramic, metal, and reeds. At present, the denomination of antara includes a wide range of local variants on the existing instrument in coastal, Andean and Amazonian communities. In all those practice spaces, the musical use of the aerophone is central and characteristic.



ILUSTRACIONES DEL PRESENTE NÚMERO

Portada

Escena del primer acto de la ópera *Alzira* del compositor Giuseppe Verdi, presentada en el Gran Teatro Nacional de Perú el año 2018. En imagen aparece la soprano argentina Jaquelina Livieri en el papel protagonista de Alzira y los cantantes del Coro Nacional del Perú. (Fotografía de Adrián Alcocer para el Gran Teatro Nacional, cedida para su reproducción en la portada de este número)

Ilustración de la página de presentación *Antec*

Antaras de cerámica modelo Nasca, construidas en tres tamaños a razón de mitad y doble longitud, con ocho tubos cada una. La proporción de tamaños entre la terna da cuenta de importantes parámetros musicales del pasado Nasca como son el empleo de la octava como intervalo natural y la búsqueda de armonía al tocar los tres registros simultáneamente; buscar la armonía como hecho estético, implica además una conciencia de afinidad sonora y la fijación de motivos melódicos en la memoria de los músicos para ser interpretados colectivamente y conformar una textura consensuada. Por su parte, la decoración de estos instrumentos es una alusión directa a la cosmogonía Nasca y sus misteriosos simbolismos con el reino animal; si las figuras fueran mostradas hacia el exterior del cuerpo del músico, el instrumento quedaría con las notas graves o tubos grandes dispuestos hacia el lado izquierdo y las notas agudas al lado derecho del músico, o viceversa. La cultura Nasca, desarrollada hace aproximadamente 2000 años en la costa surperuana, ha legado la mayor diversidad de instrumentos musicales del mundo prehispánico. En el caso de antaras, la homogeneidad existente entre los ejemplares de cada uno de los hallazgos, evidencia que estos instrumentos conformaban conjuntos orquestales, claramente organizados en cuanto a balance sonoro, a la cantidad de ejemplares por registro y a su forma de afinación.



La terna de antaras aquí presentada, es réplica exacta de un grupo de cinco antaras repartido entre los tres registros, conservado en el Museo del Banco Central de Reserva del Perú. La presencia de instrumentos replicados en esta muestra no es casual; las últimas dos décadas, la manufacturación de antaras en material cerámico ha tenido notables avances en la técnica de construcción así como en el logro de fidelidad propiamente sonora en relación a la gama de sonidos del instrumento originario. Estos resultados promueven que músicos contemporáneos accedan a exploraciones sonoras hasta hoy inauditas, en tanto, cada grupo de antaras ofrece una gama de sonidos diferenciada de otros y distinta además al sistema temperado occidental.

Las antaras de cerámica han trascendido entonces el valor puramente arqueológico. Su conservación ha permitido re-conocer la materia sonora con que se expresaron musicalmente nuestros antepasados y hoy su replicado reabre posibilidades estéticas a la creativa musical contemporánea.

Equipo editor de *Antec*

CONTENIDO

Preludio

Prólogo	9
---------------	---

Temas

Artículos

Pablo Macalupú Cumpén

Resignificación en la producción operística peruana: la crítica social y política en Alzira de Verdi	14
---	----

Álvaro Chang-Arana

Ansiedad ante el desempeño musical: intromisión conceptual y casuística peruana	42
--	----

José Ignacio López Ramírez Gastón

El ritual de lo habitual: apuntes introductorios sobre un rock nacional peruano	60
--	----

Antonio Nicolás Tolaba y Leonardo Giamminola

La suite La folía argentina. Un encuentro entre el legado hispano y la música folklórica argentina	86
---	----

Coda

Relato de experiencias

Wálter Rodríguez Vásquez, Miguel Oblitas Bustamante, Ricardo López Alcas, Carlos Sánchez Huaranga, Omar Ponce Valdivia y Juan Ahon Vargas

Testimonios sobre el legado del maestro Américo Valencia Chacón al desarrollo de la investigación y la enseñanza musical en Perú	108
---	-----

Instrucciones para autores	125
----------------------------------	-----

CONTENTS

Prelude

Prologue	9
----------------	---

Themes

Articles

Pablo Macalupú Cumpén

Resignification in peruvian operatic production: social and political criticism in Verdi's <i>Alzira</i>	14
---	----

Álvaro Chang-Arana

Music performance anxiety: Conceptual introduction and Peruvian cases	42
--	----

José Ignacio López Ramírez Gastón

The ritual of the habitual: Introductory notes on a Peruvian national rock music	60
---	----

Antonio Nicolás Tolaba and Leonardo Giamminola

The Argentine Folia suite. An encounter between the Hispanic legacy and Argentine folk music	86
---	----

Coda

Experience Narration

Wálter Rodríguez Vásquez, Miguel Oblitas Bustamante, Ricardo López Alcas, Carlos Sánchez Huaranga, Omar Ponce Valdivia y Juan Ahon Vargas

Testimonies about the legacy of maestro Américo Valencia Chacón to the development of musical research and teaching in Peru	108
--	-----

Instructions for authors	125
--------------------------------	-----



Preludio



Prólogo



El año 2020 ha sido inmensamente sorprendente desde su inicio con la aparición y propagación global de un virus letal llamado COVID-19. De pronto, nos vimos forzados a adaptarnos a una nueva realidad social, donde las manifestaciones culturales de carácter público y las presentaciones artísticas, programadas con esmero desde el año anterior, fueron opacadas y perdieron presencia, ya que, sin importar su área específica, toda actividad artístico-cultural tuvo que ser llevada al medio virtual. Una de estas actividades, opacadas por la situación de confinamiento, fue la celebración en el mundo musical por los 250 años del nacimiento de Ludwig van Beethoven, por señalar una de gran trascendencia. Seguramente, este año quedará inscrito en la historia como un triste periodo en que la humanidad se vio forzada a parar sus acciones públicas o sociales y repensar, de manera colectiva, sus valores, costumbres y prioridades vitales.

Es bajo estas condiciones que *Antec* se enfrenta al reto de la virtualidad, en todo su proceso. Nuestros esfuerzos tienen la visión de ofrecer en el presente ejemplar volumen 4, número 1, una potente gama de artículos que han sido elegidos cuidadosamente para la ocasión.

En ese sentido, el artículo "Resignificación en la producción operística peruana: la crítica social y política en *Alzira* de Verdi", del autor Pablo Macalupú Cumpén, nos conduce hacia un cambio de valores y costumbres, pues explora una tendencia contemporánea en la ópera, que consiste en adaptar obras originales a la realidad cultural del público asistente. Así, el autor analiza la producción de la ópera *Alzira* de Giuseppe Verdi, presentada en el Gran Teatro Nacional, en Lima el 2018, y también la dirección escénica, realizada por Jean Pierre Gamarra, a partir de la contextualización escénica de la puesta según el imaginario de la actualidad cultural del país. Este artículo establece un interesante debate sobre la práctica de la adaptación de las formas escénicas tradicionales; por ejemplo, los cambios hechos sobre la ópera *Alzira*, escrita más de un siglo atrás, constituyen una interpretación renovada que impulsa un debate social, crítico y académico sobre asuntos actuales.

Sumergidos en el contexto, el estado de aislamiento social dirigió la atención hacia los temas relacionados con la salud mental, tan poco abordados, por cierto, en el campo de la práctica artística. Al respecto, el artículo "Ansiedad ante el desempeño musical: Introducción conceptual y casuística peruana", del autor Álvaro Chang-Arana, explora un tema tabú entre los músicos de formación tradicional: la ansiedad ante el desempeño escénico. Aunque para nosotros, los músicos, la salud mental es algo trabajado sería e

intensamente como la propia técnica musical, hablar sobre la ansiedad, sus raíces, síntomas y efectos es abordar un problema creciente en todos los ámbitos del ejercicio profesional, como la práctica musical, el estudio instrumental, la actuación pública y toda actividad circundante. Cabe resaltar que, en este artículo, la bibliografía referida es altamente especializada y ofrece un amplio rango de perspectivas teóricas a los músicos que desean profundizar en el tema a partir de la psicología.

En el plano social-urbano, analizando el complejo proceso de las construcciones identitarias del siglo XXI, el autor José Ignacio López Ramírez Gastón, en su artículo “El ritual de lo habitual: apuntes introductorios sobre un rock nacional peruano”, aborda algunos aspectos latentes de necesaria reflexión en este tiempo. Se cuestiona que en la construcción de modelos “nacionales” y “regionales”, respecto a la música, no han sido consideradas las músicas populares urbanas, debido a que su condición de música extranjera o translocalizada no ha estado asociada a los parámetros del discurso del Estado-nación. El autor sostiene que este hecho devela que las búsquedas identitarias en nuestro país han estado históricamente enfocadas en un ideal de “musicalidad propia”. Desde esta perspectiva, se advierten también las confrontaciones y dicotomías que, en torno a ello, han surgido en la práctica del rock en el Perú contemporáneo.

Los autores Antonio Nicolás Tolaba y Leonardo Giamminola, en su artículo “La suite *La folía argentina*. Un encuentro entre el legado hispano y la música folklórica argentina”, exploran el legado musical de la folía hispana, un estilo de danza renacentista caracterizado por sus progresiones armónicas que diversos compositores del periodo barroco emplearon como base para sus composiciones. Luego de este análisis, los autores plantean una relación entre estos parámetros formales y la composición musical en aires de danzas folklóricas argentinas. Se trata de una renovada perspectiva de investigación-creación, una de las formas de investigación propiamente artística, en la cual los autores muestran cómo el proceso creativo de la suite articula conocimientos históricos, teóricos y estéticos, y corroboran con esta obra la vigencia y versatilidad del patrimonio musical hispano y argentino.

La sección final de reseñas está dedicada a la reciente partida de un importante investigador y musicólogo peruano, el maestro Américo Valencia Chacón. Como un reconocimiento póstumo a su fructífero aporte a la musicología, la formación, la creación y la práctica artístico-musical, presentamos una compilación de testimonios de quienes compartieron vivencias cercanas con él, cada uno desde su campo de acción. *Antec* recibió la fervorosa respuesta de los autores convocados: Wálter Rodríguez Vásquez, Miguel Oblitas Bustamante, Ricardo López Alcas, Carlos Sánchez Huaranga, Omar Ponce Valdivia y Juan Ahon Vargas, con cuyos relatos autobiográficos, estamos seguros de que aportaremos al reconocimiento de las contribuciones del maestro a la vida musical del país realizadas durante más de 40 años.

Para finalizar, solo nos queda expresar nuestros más sinceros agradecimientos a todos los autores, colaboradores, evaluadores y al equipo técnico editor que, sumergidos en un estado de virtualidad y aislamiento social, no escatimaron esfuerzos para que este número de *Antec* ostente el mismo rigor académico que las ediciones previas. Con esta publicación, damos continuidad a la Serie Bicentenario y reafirmamos el compromiso del Instituto de Investigación y de la Unidad de Publicaciones de la Universidad Nacional de Música del Perú con la promoción, el desarrollo y la divulgación del nuevo conocimiento artístico y musical.

Lima, agosto de 2020
Equipo editor de *Antec*



Temas



Pablo Macalupú Cumpén

(Lima, 1990)



Periodista cultural e investigador musical. Ha publicado en TV Perú, Revista Caretas, Radio Filarmonía, Sociedad Filarmónica de Lima y otros medios. Fundador y editor del portal de música CamelloParlante.com en el que publica numerosos artículos sobre música. Expuso en el IV Seminario de Estudios de Música y Sociedad “El género en escena” en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es estudiante de la Maestría en Musicología de esa misma institución y miembro del Núcleo de Música Urbana del Grupo de Investigación en Musicología del Instituto de Etnomusicología.

Resignificación en la producción operística peruana: crítica social y política en *Alzira* de Verdi

Resignification in peruvian operatic production: social and political criticism in Verdi's *Alzira*



Pablo Macalupú Cumpén
Pontificia Universidad Católica del Perú
macalupu.pablo@puccp.edu.pe



Resumen

En las últimas décadas, la programación de ópera en los teatros del mundo ha exigido al equipo de producción explorar nuevas formas de representar títulos canónicos y otros no incluidos en el repertorio lírico estándar. En este ejercicio creativo, gestores culturales y directores de escena buscan presentar, desde la ópera, un espectáculo que supere sus funciones de entretenimiento o goce estético y apunte a ofrecer discursos sociales y políticos a través de ella. Ocasionalmente, el proceso de resignificación alcanza altos niveles de experimentación e innovación como ocurrió en el Festival Verdi de Parma en 2017 o, en otros casos, surge para denunciar problemas de la sociedad actual por medio de obras cuyos temas han sido interpretados de manera distinta por generaciones anteriores, tal es el caso de la violencia de género en *Carmen*, de Bizet. En este artículo, revisamos las tendencias actuales en América Latina y Europa para interpretar una ópera desde la dirección de escena. Como tema de fondo, analizamos la producción de la ópera *Alzira* de Giuseppe Verdi, creada por Jean Pierre Gamarra y presentada en 2018 en el Gran Teatro Nacional. En ese sentido, proponemos discutir hasta qué punto un arte como la ópera puede promover el debate social, crítico y académico sobre asuntos actuales.

Palabras clave

Ópera; música y política; resignificación; dirección escénica de ópera; funciones de la música

Abstract

In recent decades, opera programming in theaters around the world has demanded producers to explore new ways to represent traditional repertoire and others that not belong to the lyrical standard. In this creative exercise, cultural managers and stage directors seek to present, from opera, a performance that surpasses its entertainment functions and aesthetic enjoyment, and aim to offer a political and social discourse through it. In some cases, resignification process reach high levels of experimentation and innovation as it happened in the Verdi Festival in Parma in 2007 or, in other cases, emerges to report problems of today's society through works that has been interpreted differently

by previous generations as is the case of gender violence in *Carmen*, by Bizet. In this paper, we review the current trends in Latin America and Europe to interpret an opera from the stage direction. As main theme, we analyze the production of Giuseppe Verdi's *Alzira*, by Jean Pierre Gamarra, presented in 2018 at the Gran Teatro Nacional. In that sense, we propose to debate to what extent an art such as opera can be the trigger for social, critical and academic debate on current affairs.

Keywords

Opera; politics and music; resignification; opera stage direction; functions of music

Recibido: 29/05/20 Aceptado: 05/08/20

Introducción

La ópera, como práctica y hecho social, siempre ha estado vinculada al poder y a los significados que pueden tener tanto la música como el libreto. Esta manifestación artística no puede analizarse ni entenderse solo como un espectáculo de entretenimiento o un fenómeno musical cuya única respuesta se encuentra en el análisis formal de la partitura, sino que, además, debe comprenderse que es un medio para la expresión del artista — creadores e intérpretes— sobre la sociedad de su tiempo.

Las investigaciones en torno a la historia social de la música y de la ópera han propuesto estudiar el contexto en el que se han escrito muchas de las obras que hoy forman parte del repertorio estándar global. Así tenemos, por ejemplo, análisis como el de Pierre Milza (2006) —un académico de ciencias políticas especializado en la historia de Italia—, que aborda la vida y obra de Giuseppe Verdi y el aporte de este compositor a la unidad italiana; o la historia social de la ópera desarrollada por el historiador Daniel Snowman en 2009 —bajo el título original *The Gilded Stage: A Social History of Opera*—, un texto fundamental para comprender el desarrollo del género en su contexto histórico, social y político, desde sus orígenes hasta el siglo XXI.

En las décadas más recientes, la programación de una ópera ha sido motivo de un intenso ejercicio creativo dentro del sector. Las múltiples lecturas que hacen intérpretes, crítica y audiencias sobre algún título, o los enfoques propuestos para poner en escena obras de compositores del canon lírico, como Mozart, Rossini, Verdi, Wagner o Puccini, generan debates respecto de la resignificación de esas historias. Algunas producciones otorgan cierta contemporaneidad a títulos que, si bien tienen más de un siglo de existencia, cuentan con temas que siguen siendo globales (poder, opresión, celos, amor, ambición, violencia de género, entre otros).

La práctica de resignificación de una obra que se pondrá en escena no es nueva. La musicóloga Vera Wolkowicz (2010a, 2010b) lo evidenció en su estudio sobre el estreno de *Norma* de Bellini en Buenos Aires en 1849. La autora detectó modificaciones en el libreto

“que pueden interpretarse desde una perspectiva política, a partir de las similitudes de la historia narrada en esta ópera y el caso real protagonizado por Camila O’Gorman”¹.

El ejercicio de resignificación en este caso partió de un intento por justificar el fusilamiento de O’Gorman y su pareja, “y dar a su vez una lección moral a las jóvenes aristócratas” en pleno periodo rosista, según se detalla en los resúmenes de la XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y las XV Jornadas Argentinas de Musicología tituladas “Música y Política” (Wolkowicz, 2010a, 2010b).

La ópera, en ese sentido, también ha sido un medio para la demostración de poder por parte de dirigentes políticos y las clases sociales más acaudaladas. Un espacio para la reafirmación de determinados “valores” —como las lecciones morales en la Norma de la Argentina rosista— y, antiguamente, para la censura de aquellos aspectos que suponían un riesgo para los intereses de los poderosos. En Europa, por ejemplo, Snowman (2013) relata que Napoleón dictó, en 1810, la orden de que ninguna ópera podía representarse sin su autorización: “Comprendía muy bien el valor que la música y la ópera podían ofrecer a su régimen. Consecuentemente, cuando regresaba a París y había algún acontecimiento que él quisiera resaltar, lo hacía asistiendo a l’Opéra” (pp.142-143).

En el Perú, el Reglamento para los Teatros Públicos (1849) abordó el dilema en torno a la permanencia de la censura previa y su posible colisión con el artículo constitucional sobre la libertad de pensamiento. La decisión final, sin embargo, fue continuar con una junta censora y, por ello, todo el título segundo está dedicado al tema. El artículo 18, por ejemplo, define que el objeto principal de la censura teatral es garantizar que “no se falte el respeto que merecen la religión, el Estado, la moral y las buenas costumbres, el orden social constituido, y las familias o personas determinadas”. Mientras que el artículo 34 señalaba que si algún fragmento, frase o palabra de la obra resultase “impropia o indigna de exhibirse” se sustituirá o suprimirá, sin necesidad de prohibir toda la representación.

Hoy, todo este proceso es casi inexistente en la mayor parte de mundo. La ópera en Occidente ya no está sometida a la censura —al menos no de manera pública, oficial, ni reglamentada por ley—. Este espectáculo tampoco es la actividad principal escogida por un líder para mostrarse, al menos en el Perú, si se compara la actividad social de los políticos de hoy con la de aquellos de la primera mitad del siglo XX.

El financiamiento de la ópera se logra en la actualidad a través de donaciones por parte de la empresa privada o, en ocasiones, con el respaldo económico estatal. Este apoyo se da —o debería darse, en teoría— sin presiones ni prácticas de censura, habituales en el siglo XIX. De esta manera, los artistas, compositores, libretistas, directores de escena, de

¹ Wolkowicz estudia los paralelos entre la ópera *Norma* y la trágica historia de amor de Camila O’Gorman y el sacerdote Ladislao Gutiérrez que terminó en el fusilamiento de ambos dictado por el régimen rosista en Argentina. En su análisis, encuentra diferencias entre el libreto original de Felice Romani y el que se usó para la representación bonaerense de dicha ópera. “A través de *Norma* podría revertirse y comprenderse el asesinato desde otra perspectiva”, dice la autora; no obstante, “las críticas apuntaban mayormente al desempeño de los cantantes [...] nada hemos encontrado en la prensa periódica respecto del libreto y sus posibles significaciones” (Wolkowicz, 2010c).

orquesta e intérpretes ven en la ópera un medio que puede cumplir la función de presentar una crítica a la sociedad de su tiempo, expresar tabúes y fomentar el debate a través de sus lecturas. Todo esto se suma a las funciones propias de un arte de esta naturaleza, como entretener u ofrecer goce estético a las audiencias.

Cada obra en sí misma es portadora de un mensaje que cobrará nuevos significados al momento de la lectura interpretativa por parte de los directores de escena, músicos y cantantes. Otros significados aparecerán cuando la obra se presente a la audiencia —que no es receptora pasiva de mensajes—, sea esta conocedora en profundidad o no del género de la ópera.

En este artículo, analizamos el proceso de resignificación que se puede dar en una ópera, partiendo de casos de producciones realizadas en diversos teatros europeos, que permitirán entender la tendencia actual de las puestas en escena de este género. Siguiendo esa línea, revisaremos, concretamente, la puesta *Alzira* de Giuseppe Verdi, realizada por Jean Pierre Gamarra para el Gran Teatro Nacional, de Perú, la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera ABAO, de España, y l'Opéra Royal de Wallonie, de Bélgica.

Esta propuesta escénica resultó novedosa para los escenarios locales no solo por ser la primera colaboración nacional con teatros europeos, sino por su contenido dramático, que incluyó amplias referencias políticas extraídas del drama colonial, las cuales se pusieron en contexto con la realidad contemporánea de las poblaciones vulnerables del país.

La ópera resignificada en el escenario internacional

Tal como sucede en toda la música escrita, en la ópera hay compositores canónicos cuyas obras se representan con frecuencia en los teatros más importantes del mundo y también en escenarios más pequeños, pero con actividad musical. *Un estudio titulado Retando al oyente: cómo cambiar las tendencias en la programación de música clásica* (Marín, 2018) revisó la programación de por lo menos 4700 conciertos realizados entre 2010 y 2015 en diversas ciudades del mundo. Producto de esta búsqueda, el autor obtuvo un total de 1914 compositores programados, de los cuales solo 33 fueron interpretados en más de 100 ocasiones.

Muy similar es el caso de la ópera. De acuerdo con las estadísticas de la plataforma Operabase, actualizadas en agosto de 2020, los cinco compositores más representados y con más producciones alrededor del mundo entre 2004 y 2019 son Giuseppe Verdi, Wolfgang Amadeus Mozart, Giacomo Puccini, Gioachino Rossini y Gaetano Donizetti.

Compositores de ópera más representados entre 2004 y 2019, según Operabase			
Compositor	Funciones	Producciones	Ópera más representada
Giuseppe Verdi	41 354	8507	La traviata
Wolfgang Amadeus Mozart	33 970	6241	Die Zauberflöte
Giacomo Puccini	30 789	6268	La bohème
Gioachino Rossini	13 419	2802	Il barbiere di Siviglia
Gaetano Donizetti	11 765	2589	L'elisir d'amore

Figura 1. Según las estadísticas de Operabase, el 2020. Fuente: Elaboración propia.

La constante presencia de dichos autores y títulos —sumados a otros recurrentes, como *Carmen*, *Hänsel und Gretel*, *Pagliacci*, *Cavalleria rusticana*, *Der fliegende Holländer* o *Les contes d'Hoffmann*, escritos por compositores no incluidos en la Figura 1; así como *Tosca*, *Le nozze di Figaro*, *Madama Butterfly*, *Don Giovanni*, *Rigoletto*, *Così fan tutte*, y otras composiciones de los autores citados en el cuadro— representan un reto para programadores y directores de teatro, y para asociaciones culturales e instituciones que tienen actividad lírica en ciudades que no cuentan con teatros exclusivos de ópera ni amplias temporadas, como ocurre en el caso de Lima.

El hecho de presentar con frecuencia al público los mismos títulos del repertorio estándar parte, muchas veces, de estrategias de formación de audiencias para la ópera en ciudades en las que el consumo lírico es bajo, mientras que para los grandes teatros supone siempre éxitos de taquilla e ingresos fijos, que se alternan con óperas nuevas o “rarezas” de otros tiempos. Así, la programación constante de un mismo repertorio suele ser acompañada de la renovación, a través de diversas producciones. En ese sentido, la atracción para el público y la prensa no solo está en un reparto vocal óptimo para cada título, sino también en la propuesta visual y dramática de los directores de escena.

De esta manera, muchos productores escénicos revisten de una contemporaneidad, principalmente intertextual, a las obras del repertorio estándar a través de sus interpretaciones. En esa práctica de resignificación, los *registas* extraen el fundamento temático o argumental de las óperas para “actualizarlo” y establecer discursos críticos mediante el diálogo entre los libretos originales y los hechos históricos más recientes o algunos aspectos relevantes de la sociedad actual.

Para el director escénico argentino y exdirector del Teatro Colón de Buenos Aires, Marcelo Lombardero, en la actualidad, “la única manera de seguir haciendo ópera es resignificándola. Tiene que comunicar algo que tenga significado en esta época; debe tocar alguna fibra que resulte cercana” (Grimoldi, 2016). Este *regista*, que se considera dentro de todo tradicional, se siente en la obligación de “hablar a un público melómano”, que ya

conoce el argumento de una ópera, pero también de hacerla “inteligible para aquel que no la conoce”. Lombardero pone, como ejemplo de resignificación, a la ópera *Carmen* de Georges Bizet.

Mi visión de *Carmen* es que el problema de la ópera es Don José y la violencia de género. Me parece la manera responsable de contar esta historia. Hoy no podés seguir diciendo que *Carmen* es la gran provocadora y que Don José es un pobrecito que lo único que puede hacer es matarla. (Grimoldi, 2016)

Precisamente, son esas resignificaciones las que han generado intensos debates entre académicos, aficionados, intérpretes y críticos de ópera. En la temporada 2017-2018, el director escénico Leo Muscato fue más allá al cambiar el final de *Carmen* —el feminicidio de la protagonista—, proponiendo que la gitana mate a su agresor, Don José. La producción de la Opera di Firenze provocó reacciones desde el estreno, con abucheos de parte del público, pero con el respaldo de los directivos del teatro. Hubo largas discusiones en la prensa y en los foros de aficionados respecto del significado original de la obra, la interpretación que le dio Bizet al crimen de *Carmen* al escribir la ópera basándose en la novela de Mérimée, y las libertades que pueden tomarse los artistas de hoy al momento de abordar títulos tan emblemáticos del repertorio canónico.

En una entrevista con el diario *Clarín* de Argentina, Lombardero también cuestionó la propuesta italiana y amplió su visión acerca de la resignificación de *Carmen*, que había explicado años atrás:

Es una tontería total. El tipo ni siquiera lee los diarios, porque si querés hablar de femicidio, no tenés que armar a la mujer para que le meta un tiro al tipo. No te hace falta cambiar nada. Hay que tomar un punto de vista. A mí se me planteó el problema hace unos años, cuando hice una producción de *Carmen* para Buenos Aires Lírica. Le cambié el giro. El conflicto no es *Carmen*, sino Don José. Eso está en la obra. En cierta forma hay que volver a la novela de Mérimée sobre la que se basa el libreto; porque Mérimée no perdona a Don José, el que lo perdona es Bizet. Salís de ver *Carmen* y decís: “Pobre tipo, no tuvo más remedio que matarla”. Es una locura. La resignificación de mi puesta en primer lugar pasó por el trato de las mujeres. No eran estudiantes que iban a mirar a las trabajadoras semidesnudas por el calor en una tabaquería de Valencia, sino unos viejos oficinistas y obreros que salen de la fábrica para comer y bichar a las jóvenes. Hay una situación de violencia y de mirada. Y después está la caracterización de Don José, que toma a *Carmen* como su propiedad. En el segundo acto, antes del aria de la Flor, armo una escena de violencia directa. O sea que el tipo ya de entrada es violento. Cuando la hicimos en Montevideo, y recordemos que Uruguay es uno de los países con más denuncias de violencia de género, se armó un escándalo. Un crítico me dijo: “Pero usted está negando el crimen pasional”. Sí, le respondí yo. No existe el crimen pasional; en todo caso son cien años de literatura que acaban de terminar. (Monjeau, 2019)

Otros casos de resignificación más recientes son la producción de *Tosca* realizada por Calixto Bieito para la Ópera de Oslo en 2017, en la que el villano *Scarpia* surge como un líder populista de ultraderecha que recuerda a muchos políticos del mundo actual; *Attila* en la producción de Davide Livermore para la Scala de Milán en 2018, ambientada en la Segunda Guerra Mundial, que cuestiona al populismo del siglo XXI y busca reivindicar el empoderamiento femenino²; y también *Stiffelio* en la producción de Graham Vick para el Festival Verdi de 2017, la cual convierte el drama verdiano³ de una familia protestante en una crítica contra la opresión moral de las religiones sobre asuntos de familia y género. En esta última, el director también innovó al usar toda la sala del Teatro Farnese como un escenario. Tanto el público como los artistas compartieron el mismo espacio durante la representación.

La producción de Vick es lo suficientemente rica como para un estudio aparte. Tuvo muchos elementos que llamaron la atención de la crítica porque, incluso, desafiaba las convenciones y rituales en torno a las representaciones líricas en un teatro. No había asientos, el público recibía una cinta que tenía impreso el ícono de una familia tradicional (padre, madre, hija e hijo) y los figurantes llevaban cintas similares que les permitían “confundirse” entre el público. En los extremos del teatro, había enormes carteles que tenían un discurso con la misma línea ideológica (“Famiglia: noi la difendiamo!”). También se podían usar los celulares tanto para leer el libreto como para tomar fotos o grabar videos, una práctica vetada en los teatros y auditorios de todo el mundo durante representaciones de música clásica y ópera. Así lo reseñó un crítico del portal Mundo Clásico:

Cuando notamos que quien parecía espectador en realidad era un actor, tomamos conciencia [de] que también nosotros éramos parte activa de aquello que se develaba mucho más que un espectáculo: nuestros gestos, nuestro deambular por ese espacio, nuestras reacciones jugaban un papel y no podíamos refugiarnos en el recato tradicional de quien se protege en su asiento. Notablemente, una vez entrado en tal dinámica nada parecía simplemente novedoso o simplemente provocador porque todo, en la operación de Vick, tenía un sentido, comprendida una violenta agresión a una pareja homosexual. [...] Los espectadores se reunían en torno a Lina para escuchar su aria estupenda o presenciaban la escena violenta entre Sankar y Raffaele con la suspensión al realismo de siempre o aún mayor. No había divos ni solistas, había víctimas de un drama del que se era testigo y por momentos cada uno de nosotros resultaba uno de los feligreses de aquella iglesia protestante. (Cetrángolo, 2017)

La directora del Teatro Regio de Parma, Anna Maria Meo, visitó Lima en marzo de 2019 para presentar la XIX edición del Festival Verdi. Durante la charla, explicó algunos hechos alrededor de la puesta en escena de Vick, muy discutida por la resignificación que hizo de la obra verdiana. Meo detalló que el festival involucra a toda la ciudad y eso incluye

² En una entrevista, Livermore aseguró: “Ni siquiera un rapero del Bronx es tan contemporáneo como Verdi” (Barry, 2018).

³ Vale recordar que, desde su estreno en 1850, esta ópera generó controversia por los temas que vinculaban el adulterio con la Iglesia.

tanto a los aficionados de la ópera como a los más jóvenes. En ese sentido, consideran que parte de la misión de este evento consiste en “promover la apertura mental”; y aunque, en un inicio, los melómanos cuestionaron la propuesta por el hecho de que no había asientos en el teatro, entre otros aspectos, fue este mismo debate, sumado a la campaña de comunicación, el que ocasionó que la venta de entradas se disparara al punto de agotar los boletos.

Una vez presentadas las funciones, recuerda Meo, la audiencia quedó satisfecha con la cercanía que tenían con los intérpretes, la dimensión emotiva que se generó a raíz del tema de la obra, la experiencia de escuchar y ver una ópera desde otra perspectiva no solo dramática, sino también física. Todo esto “hizo que el público gozara de manera especial de una ópera que tiene muchas cosas actuales, que habla de la hipocresía de la sociedad, de la iglesia, que echa sal a la herida” (Meo, 2019), en el sentido de que remueve las fibras más sensibles de la gente al abordarse asuntos de género y familia desde el arte. La directora del Teatro Regio contó que, a raíz de la reacción positiva del público y de la crítica, por el trabajo “innovador y también experimental”, fueron reconocidos con el Premio Abbiati, uno de los más importantes galardones de la crítica musical italiana.

Siguiendo a Meo y Lombardero —e incluso a Muscato, a través de su particular enfoque sobre Carmen— respecto de las resignificaciones en la ópera, la tendencia actual de este género musical y dramático radica precisamente en demostrar la vigencia de los temas que se abordan en las obras del repertorio más tradicional. A decir de los usos y las funciones de la música que halló Merriam (1964), en la ópera podemos encontrar, además del entretenimiento y el goce estético, una función de expresión emocional, ya que “permite al artista expresar lo prohibido” y “sirve como válvula de seguridad para expresar el tabú”, que pueden ser “tabúes humanos específicos de cada cultura, de determinados individuos”.

El musicólogo Ivo Supičić (1988) también analizó los campos de la sociología musical y la historia social de la música, y encontró que ambas disciplinas buscan “descubrir los usos y las funciones de la música en la sociedad con el fin de comprender por qué y para quién se crea, por qué y para quién se interpreta, y a quién puede servir”. Asimismo, remarca lo siguiente:

La obra musical es una expresión y un resultado de realidades mucho más complejas y amplias, de manera que solo puede conocerse y comprenderse situándola en el contexto de factores artísticos, culturales, psicológicos, históricos, sociales, espirituales y otros, en el que nació y en el que se ejecutó y fue escuchada en el transcurso de su vida en el repertorio. La obra musical no se agota en su notación gráfica. (Supičić, 1988)

En ese sentido, debido a la resignificación de óperas populares o de óperas menos conocidas (llamadas “raras”) y contemporáneas, el público ya no solo asiste a un espectáculo de entretenimiento o se aproxima a un nuevo repertorio, sino que lo puede ver también desde una perspectiva crítica y reflexiva, generada por sus intérpretes —directores de escena, de

orquesta y cantantes—, que ofrecen enfoques particulares a las historias con temas que aún son relevantes para la sociedad.

Alzira y la resignificación de la ópera en el Perú

Volviendo a las estadísticas sobre el repertorio canónico del género lírico que vimos en el apartado anterior, observemos ahora solo los títulos del compositor italiano Giuseppe Verdi. Si *La traviata* es la ópera más representada del mundo entre los años 2004 y 2019 con 9873 funciones en 1891 producciones, entre tradicionales y modernas, *Alzira* ocupa el último lugar de los 28 trabajos verdianos con solo 40 funciones en siete producciones (Operabase, 2020), lo que ubica a esta obra en aquella categoría que los aficionados llaman “ópera rara”.

Acaso los seguidores verdianos y los melómanos más curiosos pueden haberse tomado el tiempo de escuchar y conocer cada una de las obras escritas por el compositor italiano y haberle prestado atención especial a *Alzira*. De hecho, no siempre se ha dado la oportunidad de ver obras como esta en escena. Lo mismo ocurre con *Stiffelio*, una obra que se mencionó en el apartado anterior, la cual está en el puesto 21 (de 28) de los títulos verdianos representados entre 2004 y 2019, según Operabase (2020).

A Verdi se le conoce a nivel mundial —incluso por el público ajeno al género— por sus obras escritas a partir de la llamada “trilogía popular”: *Rigoletto*, *Il trovatore* y *La traviata*; de 1851, la primera, y 1853, las dos siguientes. Sin embargo, desde 1842, año del estreno de *Nabucco*, su tercera ópera, Verdi trabajó con intensidad y sin parar, precisamente, hasta 1851. De aquella etapa, compuesta por 16 óperas, las que más destacan son *Nabucco* y *Macbeth*. En los últimos tiempos, muchos teatros han dedicado nuevas producciones a *Attila*, *Giovanna d’Arco*, *Luisa Miller*, *Stiffelio*, *Il corsaro* y *Alzira*, esta última estrenada originalmente en Nápoles, en 1845.

El desdén popular hacia *Alzira* parte, probablemente, de la confesión epistolar de Verdi a su amiga, la condesa Giuseppina Negroni Prati, a quien le dijo que esa ópera era “muy fea”. Esa indiferencia popular, además, puede deberse a las creencias que aún circulan sobre la primera etapa de Verdi (llamada usualmente “años de galeras”) como la de un compositor que escribía sus obras muy rápido y sin detenerse en los detalles. Desde luego, no se toma en cuenta que todo ese trabajo previo fue clave para su desarrollo artístico posterior.

Los análisis concretos en torno a la marginación de *Alzira* en el repertorio verdiano han sido estudiados por los musicólogos Massimo Mila, Pierluigi Petrobelli, Roger Parker y Julian Budden, quienes explican con detalle cómo se compuso esta ópera, qué cambios hubo en el proceso y, sobre todo, en qué contexto se creó.

Mila infiere que la carta de Verdi a la condesa Negroni era, sobre todo, la impresión de un recuerdo lejano, porque “los artistas no son los mejores jueces de sus creaciones”. Partiendo de ese punto, el musicólogo italiano considera la recepción crítica de *Alzira* en su estreno en Nápoles, la entonces capital de la ópera, como relativamente más cálida que la de Milán,

cuyos periodistas criticaron la obra por su “pobreza de ideas, monotonía” y exigieron a Verdi un cambio: “El arte le pide, más que una modificación, una transformación”, una obra que sea “más intelectual, más estética, más verdadera” (Mila, 1966). Además, analiza la “obsequiosidad absolutamente inusual” en la correspondencia entre Verdi y Salvatore Cammarano, el libretista de *Alzira*. Sobre esta relación, “Verdi, sin duda, consideró que tenía mucho que aprender de él”, concluyó Julian Budden (2008) en su libro dedicado al compositor italiano.

Massimo Mila asegura que Verdi no se tomó a la ligera el compromiso que había asumido de escribir *Alzira* para Nápoles “y, si resultó débil, en parte se debe a la elección de un libreto desafortunado”. A decir del musicólogo italiano, en el texto de Cammarano “no queda nada” del drama original de Voltaire titulado *Alzira ou Les américains* y “no hay continuidad psicológica en el comportamiento de Gusmano, ni coherencia de situaciones ideológicas en la brecha entre cristianos peruanos e incas”.

Otros detalles estructurales de *Alzira* están en las tres cavatinas, casi una seguida de otra, que presentaron a los personajes principales: Zamoro, Alzira y Gusmano. “En los tres casos se trata de un aria doble, formada por dos núcleos diferenciados, diferentes en materia temática y carácter expresivo [...] divididas por una intervención sea del coro o cualquier otro personaje” (Mila, 1966). A raíz de ello, el citado autor señala a Verdi como un “músico esclavizado por la forma convencional que pone en práctica cada vez más dócilmente, como si se tratara de un molde”. Así, el musicólogo italiano encuentra brechas entre las obras principales de Verdi y *Alzira*.

Respecto del trabajo musical y su vínculo con el libreto, si bien *Alzira* pertenece a una época de producción intensa por parte de Verdi, los musicólogos Petrobelli y Parker (1994) identificaron en los bocetos de *Alzira* la intención del compositor de “crear una continuidad en el desarrollo del discurso dramático y, sobre todo, solucionar la duración relacional entre diversas secciones y la manera en que estas podrían caracterizarse por elementos musicales”. Estos borradores son parte de la colección de la biblioteca de la Gesellschaft der Musikfreunde de Viena.

Para los investigadores, estos bocetos demuestran también que ya en 1845, año del estreno de *Alzira*, “la figura de Verdi había asumido —a nivel europeo— una dimensión casi mítica” por el tratamiento que les daban los coleccionistas a los manuscritos del compositor.

Si bien *Alzira* es la ópera de Verdi que tiene el último lugar en representación dentro de su obra y muy difícilmente será considerada como parte del repertorio principal del maestro de Busseto, los investigadores no han dejado de ver en esta producción las semillas que sirvieron de base para escenas memorables como las de Manrico en *Il trovatore* o Gilda en *Rigoletto*. Julian Budden (2008) califica de “memorables” la sección de “color claramente exótico” en la obertura, el breve preludio que describe la escena de los incas refugiados en una caverna, a la mitad del segundo acto, y los finales del primer y segundo acto. No obstante, asegura que “no son suficientes para devolver la ópera al repertorio, si es que alguna vez se puede decir que entró en él”.

* * *

Lima tuvo un pasado de actividad lírica intensa, sobre todo en la primera mitad del siglo XX, no necesariamente con teatros exclusivos de ópera, pero sí con la presencia de compañías que traían los títulos en boga. En una disertación por los cincuenta años del fallecimiento de Giuseppe Verdi, en 1951, el crítico peruano Carlos Raygada, señaló que dicho compositor fue clave en la formación del gusto musical limeño que, principalmente, prefiere la ópera italiana. Y, a pesar de las limitaciones estructurales ya mencionadas que presenta *Alzira* —a las cuales no hizo referencia Raygada—, relata que el estreno de esta ópera en Lima ocurrió el 11 de enero de 1850:

Causó un efecto hondamente sentimental en el público limeño. Verdi se inició, pues, entre nosotros, ganándonos por la doble vía de su fascinante lirismo y de su coincidente elección de un tema vinculado a la historia peruana. Sería, desde luego, exagerado atribuir a esta coincidencia su triunfo, pero no puede dudarse de que tal asunto encontraría un eco de simpatía perdurable y que, luego, el propio inspirado músico acabaría afirmándose en el afecto limeño por su propio mérito intrínseco. (Raygada, 1951)

El estudio titulado *El Perú en la música escénica* (Prieto, 1953) refiere, a diferencia de Raygada, que *Alzira* se estrenó el 20 de enero de 1850. En su reseña, el autor ofrece detalles respecto de la baja aceptación de esta obra en los teatros italianos y la contrasta con la buena aceptación que tuvo en el país, “comparable al de Ernani”, estrenada en Lima un año antes⁴. Prieto también hace referencia a las correspondencias de Verdi en las que tildó de “fea” su *Alzira* y cita una especulación sobre los vínculos entre el compositor italiano y el folklore peruano, que habría conocido a través del mariscal Santa Cruz.

Tanto Raygada como Prieto coinciden en señalar el entusiasmo que hubo en Lima ante una obra inspirada en el Perú colonial y que había sido escrita por el compositor de moda a mediados del siglo XIX.

El centenario de la muerte de Giuseppe Verdi, conmemorado en 2001, provocó que el Perú, una vez más, mirara a *Alzira* como un título idóneo para incluir en su programación. Esta vez fue una representación en versión concierto realizada por la Asociación Prolírica dirigida por el tenor Luis Alva. En adelante, organizaciones privadas como Romanza o el Festival Granda dedicaron sus esfuerzos en representar otros títulos verdianos como *La traviata*, *Otello*, *Rigoletto*, *Attila* o *Don Carlo*; mientras que el Ministerio de Cultura del Perú hizo lo propio con *Nabucco*.

A propósito de las celebraciones por los 200 años de independencia del Perú, dicha institución planeó, a través de sus Elencos Nacionales, rescatar títulos emblemáticos que

4 El cálculo de la fecha de ese estreno se obtiene de la información que ofreció Raygada en la mencionada disertación sobre Verdi en 1951.

podrían vincularse de alguna forma con el Perú. Esa fue una de las razones para poner sobre escena *Alzira*, en 2018, en la primera coproducción internacional realizada en Perú entre el Gran Teatro Nacional, la ABAO, de España, y l'Opéra Royal de Wallonie, de Bélgica. La puesta fue encargada al director escénico peruano Jean Pierre Gamarra, quien ya había colaborado con los elencos del Ministerio de Cultura en temporadas de ópera anteriores, en especial, las categorizadas como familiares (*La ciudad bajo el mar*, *Pollicino*).

Gamarra es un artista especializado en dirección escénica en Argentina y Europa que ha absorbido todas las tendencias de la escena operística internacional. Las lecturas que hace sobre títulos populares como *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte* y otros menos conocidos como *The Little Prince*, *Idomeneo* o *Pollicino* han generado reacciones mixtas en Lima, una ciudad cuya audiencia lírica puede considerarse tradicional y conservadora, que prefiere los títulos emblemáticos (canónicos) y las producciones suntuosas y de época.

Las últimas producciones de Gamarra, posteriores a *Alzira*, fueron *Der schauspieldirector* de Wolfgang A. Mozart y *Prima la musica e poi le parole* de Antonio Salieri para el Lima Opera Fest en 2019; y *The Little Prince*, *El principito*, de Rachel Portman para el Gran Teatro Nacional en febrero de 2020.

Gamarra afirma que la ópera es “un servicio público” y, por lo tanto, cree que los Gobiernos también deberían preocuparse por apoyar iniciativas culturales de este tipo (Macalupú, 2019). Esa declaración la ofreció en una entrevista a propósito de la segunda edición del mencionado Lima Opera Fest, un festival de ópera en el que tanto él como su socio artístico, Lorenzo Albani, tuvieron una participación activa. El evento no contó con apoyo privado y solo fue respaldado por instituciones como la Universidad Nacional de Música, la Embajada de Argentina en el Perú, el Istituto Italiano di Cultura, perteneciente al Gobierno italiano, la Municipalidad de Lima, que ofreció el Teatro Municipal, y Radio Filarmonía, un medio de música clásica privado, que se sostiene sobre todo a través de la donación de sus seguidores.

En sus propuestas escénicas, este director se ajusta al texto original del libreto aunque, en algunos casos, sus producciones de la categoría ópera familiar u ópera infantil han contado con diálogos en castellano en los que se ha tomado la licencia de hacer algunos añadidos para reforzar sus intenciones dramáticas⁵.

Cuando abordó *Alzira*, sin embargo, Gamarra no solo mostró al público el trabajo de Verdi y Cammarano sino que también volvió al original escrito por Voltaire y rescató aquello que Mila (1966) había identificado como debilidades del libreto operístico, pero sin cambios

⁵ Por ejemplo, en la producción de la ópera infantil *Pollicino (Pulgarcito)* de Henze, presentada en 2018, los diálogos eran en castellano y el Ogro, personificado por el tenor peruano Wilson Hidalgo, parodió en una de sus líneas a los jueces venales del caso de corrupción peruano conocido como Los Cuellos Blancos del Puerto. Para enfatizar frente al público adulto el nivel de maldad del antagonista, Gamarra hizo que el Ogro de su producción usara términos como “hermanitos” o pidiera, en otro momento, “diez verdecitos”, en clara alusión a aquellos audios que escandalizaron al Perú a mediados de ese año (Campero, 2018). A pesar de estos guiños, Gamarra no “sobrepolitizó” esta ópera, sino que utilizó dichos términos del conocimiento popular para reforzar el perfil psicológico de su personaje.

de palabras en el texto. Estudios más recientes, como el de Francisco Castilla Urbano, también identifican anacronismos e imprecisiones históricas y geográficas en la *Alzira* volteriana.

En realidad, en *Alzira*, Voltaire se preocupa más por la novedad temática, ya presente en el orientalismo de *Zaire*, y por expresar sus ideas sobre la religión, la barbarie y la civilización, la tolerancia y la moral, que por la fidelidad histórica, que ni siquiera aparece entre sus intereses principales. (Castilla Urbano, 2019)

Para su producción, Gamarra complementó tanto el texto de la ópera como la tragedia original con una lectura personal de la sociedad actual, que fue revelando en diversas entrevistas ofrecidas entre 2018 y 2020, y que revisamos a continuación.

En un reporte de prensa publicado a raíz del estreno de *Alzira* y archivado en la web del Gran Teatro Nacional, Gamarra detalló que, con su propuesta, buscaba darle a esta ópera aquello “que debió tener; [...] Voltaire habla claramente sobre violencia religiosa, tema que en la ópera de Verdi se muestra de forma mucho más sutil. Lo que yo quiero hacer es una ópera volteriana que haga justicia a su inspiración inicial” (Planas, 2018). El director continúa diciendo:

Cuando hablamos de dominación cultural, uno de sus aspectos más violentos tiene que ver con el religioso, cuando se obliga a las personas a cambiar su credo. Es algo que podemos ver ahora en Europa, por ejemplo, con el conflicto religioso con la población musulmana. (Planas, 2018)

En una entrevista con TV Perú, ofrecida en 2018, para la retransmisión televisiva de *Alzira* que, posteriormente, se difundió a través de los canales digitales del Ministerio de Cultura y el Gran Teatro Nacional, Gamarra dijo que la intención de su producción es “vernos reflejados desde un punto de vista menos historicista para entender aquellos puntos clave que hablan de nosotros como nación, sobre lo que queremos, esperamos y cuánto hemos aprendido del pasado” (Gran Teatro Nacional, 2020).

Los aspectos políticos de su producción los detalló de manera más precisa en el extranjero, como ha quedado registrado en una declaración de Gamarra para la revista española *Ópera Actual*, a propósito del estreno de esta producción en la ABAO Bilbao Ópera, que tuvo que reprogramarse debido a la crisis sanitaria global. Aquí, Gamarra se refiere a la denuncia presente en su producción sobre “el racismo sistemático que se vive en las sociedades sudamericanas”. El artículo sigue de la siguiente manera:

El punto de partida para la propuesta fueron las declaraciones “de un funesto expresidente del Perú, que en pleno siglo XXI calificó a los pueblos originarios como ciudadanos de segunda categoría⁶, ante las cámaras y con total convicción”, continúa Gamarra. Porque Alzira “es un grito al pasado, pero sobre todo una llamada de atención en el presente, ya que los pueblos originarios del Perú no han tenido solo al colono europeo como enemigo: aún hoy sufren una sociedad que los reprime, los discrimina y los rechaza”. Este argumento, unido a “su terrible situación de pobreza, que ya no es responsabilidad del colonialismo, sino de situaciones mucho más devastadoras, como la corrupción sistémica de los gobiernos”, sostiene la propuesta teatral. (Gallego, 2020)

Tomando estas posiciones de punto de partida para la resignificación de *Alzira*, Gamarra utiliza el anacronismo como recurso para reforzar ciertos aspectos del trabajo escénico. Si bien la obra original está basada en el Perú colonial, en su producción el tiempo exacto en que ocurre la acción es muy difícil de determinar. Muchos trajes parecen traídos de los tiempos coloniales, pero hay otros elementos escénicos, como fotografías, luces blancas con fluorescentes, que nos llevan a tiempos más recientes.

En esta producción, el personaje de Alzira no solo es la joven mujer peruana por cuyo amor luchan el inca Zamoro y el español Gusmano, sino que también representa la tierra, un elemento sagrado en la cosmovisión andina (la Pachamama). Esto queda demostrado con la porción de tierra ubicada al centro del escenario como símbolo y único espacio sobre el cual se desplaza la protagonista. Ella nunca sale de esos límites; en cambio, todos los demás personajes —excepto su padre, el cacique Ataliba, que parece ser más bien un exiliado— ingresan a su espacio, interactúan con ella, la acarician, la seducen, la incomodan, la ofenden.

De esta manera, Alzira está presente desde el prólogo —titulado originalmente por *Cammarano Il prigioniero*, El prisionero—, aunque no física, sino simbólicamente, a través de esa porción de tierra, en la que un grupo de peruanos levantados ante los opresores perdonan la vida a Álvaro, el gobernador español de Perú, a pesar de que ellos habían sido sometidos a torturas. “¿Y, después, nosotros somos los bárbaros?!", reprocha Zamoro en su cavatina *Un inca, eccesso orribile*. Pese a su gesto de perdón, ese mismo personaje promete levantar a las tribus guerreras para liberar a Alzira, que se encuentra presa en Lima, junto a su padre.

6 La declaración exacta corresponde al expresidente de la república Alan García, ofrecida en junio de 2009, durante la crisis de Bagua. Se expresó así: “Las sociedades piden siempre a los Estados orden y ya está bueno. Ya está bueno. Pero estas personas no tienen corona. Estas personas no son ciudadanos de primera clase que puedan decir 400 000 nativos a 28 millones de peruanos ‘tú no tienes derecho de venir por aquí’. De ninguna manera. Ese es un error gravísimo y quien piense de esa manera quiere llevarnos a la irracionalidad y al retroceso primitivo, en el pasado” (Alan García [thegypsycat007], 2010). Meses antes, durante una conferencia con ejecutivos de América Latina, García había dicho que el Perú, al ser un país andino, era “esencialmente triste” y que esta sociedad “tiene elementos psicológicos de derrotismo” (Alan García [inkatube], 2009).



Figura 2. Antes de su escena principal, Alzira se dispone a reposar sobre la hierba. Detrás de ella, las sombras de las doncellas peruanas toman una posición de súplica. En el extremo izquierdo, afuera del territorio de la protagonista, está Ataliba, su padre, sentado con rostro compungido. Fuente: Adrian Alcocer, Gran Teatro Nacional.

Al concluir el prólogo, a través de los amplificadores del teatro, se reproducen fragmentos sonoros o soundbites de testimonios de peruanos víctimas del terrorismo, que hablaron durante la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Aquí se transcriben dichas declaraciones que se muestran también en la grabación oficial de *Alzira* (Gran Teatro Nacional, 2020).

Muchos de los subversivos han matado a los asháninkas, más que nada a los niños.

Entonces mi pueblo, realmente era, pues, un pueblo, no sé, un pueblo ajeno dentro del Perú.

(A partir de este momento, las luces del escenario se van encendiendo y aparece Alzira caminando lentamente sobre su porción de tierra. Sobre esta acción, siguen sonando los soundbites. Luego, aparece Ataliba, el padre de Alzira, y ambos se miran a la distancia con expresión de dolor y ansiedad).

Y fuimos todos a la pampa llamada Auditorio y allí estaban tumbados todos los cadáveres y allí [a] mi esposo le habían golpeado con hacha en el rostro, su cuello le habían atravesado con un cuchillo y también su espalda le habían hincado con cuchillo. Estaba con chompa y casaca y le había pasado hasta la carne.

Realmente nos encontramos marginados. De repente, será porque somos de la altura, ¿no? Así yo me siento. Y ojalá esta investigación, a la larga, nos lleve a una vida de igualdad de derechos. Ojalá de acá a diez años o quince años, nosotros también seamos considerados como peruanos, ¿no?

Al finalizar la reproducción de estos fragmentos, empieza el acto I, titulado originalmente *Vita per vita (Vida por vida)*. Ingresan los españoles y lo hacen traspasando las oscuras paredes, que en esta producción son gruesas cadenas, que también producen un efecto sonoro. Al sentir la entrada de los colonos, Alzira cambia su expresión y toma su lugar, con gesto sumiso, en una silla al extremo del escenario. Hay que tener en cuenta que, en el libreto original, la protagonista no aparece sino hasta la tercera escena; pero, en esta producción, ella está desde antes de iniciar el acto primero.

Al principio de este acto, que sirve como presentación musical de Gusmano, el heredero a gobernador anuncia que su primera acción política será establecer la paz entre incas y españoles. Esto, más adelante, se verá frustrado por los intereses personales del poderoso: tener la mano de Alzira y casarse con ella.



Figura 3. Final del primer acto de Alzira. Fuente: Adrian Alcocer, Gran Teatro Nacional.

Antes del inicio de la escena principal de *Alzira*, la protagonista se sienta en la tierra y, detrás de ella, un juego de sombras de brazos elevados al cielo con las manos abiertas representa el dolor de un pueblo oprimido (Figura 2). Las doncellas van ingresando al espacio donde se encuentra Alzira. Todas visten de negro mientras ella aún mantiene su traje blanco y duerme sobre la tierra.

La escena sexta del primer acto también marca una diferencia respecto de la actitud de Alzira con otros personajes. Ahora está junto a Zamoro, a quien creía muerto. Se siente a gusto. Sonríe. Está confiada. Lo abraza, lo toma de la mano. Pero esa atmósfera positiva se rompe al final de este acto cuando se inicia el conflicto entre Gusmano y Zamoro. Aquí, además, aparece Ovando, oficial español, según el libreto original; sacerdote, según la producción de Gamarra. El cambio tiene un propósito. El acto concluye con una abstracción de Alzira, arrebatada de su tierra con varias cadenas que la sacan de su espacio (Figura 3).

El acto segundo, titulado *La vendetta d'un selvaggio, La venganza de un salvaje*, se inicia con los personajes ubicados en un espacio similar al de Alzira, pero ahí ya no hay vegetación, sino un suelo plenamente iluminado. Alzira ha sido arrancada de su tierra y está en territorio de los colonos. También podría interpretarse como una "limpieza" de aquella misma tierra realizada por la invasión de los colonos (Figura 4).



Figura 4. Inicio del segundo acto de *Alzira*. Ella aparece vestida de negro sentada al extremo derecho del que era su territorio, el cual, desde ese momento, luce iluminado y sin vegetación.

Fuente: Adrian Alcocer, Gran Teatro Nacional.



Figura 5. Una joven peruana ultrajada por Ovando, un sacerdote español en esta producción. Gusmano aparece con bata roja y corona. Fuente: Adrian Alcocer, Gran Teatro Nacional

El coro inicial, en esta producción, se muestra casi orgiástico como ocurre durante el primer acto de *Rigoletto*. Gusmano asume una actitud que podría recordar a la del duque de Mantua. Lleva una bata roja y pantalón negro; el torso está desnudo. Los demás colonos están vestidos de negro y con copas en la mano. Alzira permanece sentada en un extremo, ahora vestida de negro. Una mujer peruana ingresa llorando, semidesnuda, a escena. Detrás de ella, llega Ovando, el oficial-sacerdote, quien se acomoda la sotana ante la vista de todos. La alusión no necesita más explicaciones (Figura 5). Alzira, siempre desde su lugar, mira espantada la escena.

Ella recién interviene cuando Gusmano anuncia la sentencia de muerte de Zamoro. Ambos empiezan su escena y, en los momentos de mayor dolor, Alzira se encierra en su propio velo. A pesar de esto, accede a la propuesta del español para mantener con vida a su amado. La victoria de Gusmano parece consumarse. Le retira el vestido negro, la deja con un traje interior blanco y la somete al rito del bautizo católico.

La escena quinta del segundo acto presenta a los incas derrotados del conflicto con Gusmano. El cuadro impacta porque trae a escena, una vez más, a las víctimas del terrorismo. Ahora no aparecen en audio, como al final del prólogo, sino que están



Figura 6. Zamoro asesina a Gusmano. Fuente: Adrian Alcocer, Gran Teatro Nacional.

representados por los miembros del coro, sentados, estáticos y con rostro doliente, que sostienen los retratos de sus familiares asesinados o desaparecidos. Todos en un ambiente apenas iluminado. Es en esta escena en la que Zamoro expresa sus intenciones de recuperar a Alzira, a pesar de que se va a casar con Gusmano.

En la conclusión de la ópera, Alzira luce un traje de novia, pero permanece sin expresión. Zamoro irrumpe en la ceremonia y dispara al español Gusmano (Figura 6). Pese al magnicidio, el colono perdona a su atacante. Los presentes quedan sorprendidos por la “piedad” del gobernador. Sobre este final, Castilla Urbano recuerda la carta que escribió Voltaire al conde D’Argental:

Un hombre que tiene la venganza en la mano y que perdona pasa siempre por un héroe; y, cuando este heroísmo es consagrado por la religión, se hace más venerable al pueblo, que cree ver en estas acciones de clemencia algo divino. Me parece que estas palabras del duque Francisco de Guisa, que he puesto en boca de Gusman: tu religión te enseña a asesinarme y la mía a perdonarte, siempre han despertado la admiración. (Castilla Urbano, 2019)

En la producción de Jean Pierre Gamarra, Gusmano no solo perdona, sino que, a pesar de haber sido herido de muerte, refuerza una actitud de poder al ponerse de pie en señal de triunfo moral sobre los indígenas. De hecho, quienes quedan heridos, aunque no físicamente, son ellos. Alzira y Zamoro se apiadan de la víctima. Gamarra parece expresar esto como un juego psicológico del poderoso, que asume su derrota, pero abandona desafiante el espacio que nunca le perteneció. Este no es un final feliz para los oprimidos, tampoco es una derrota real de los opresores. Gusmano, simplemente, se retira caminando hacia la pared de cadenas, con una amenaza implícita de que, en algún momento, la opresión, la exclusión y el abuso volverán encarnados en otra persona, otra idea u otro poder.

A modo de cierre

En esta producción, Jean Pierre Gamarra huye del exotismo de representar un Perú colonial con toda la parafernalia histórica, así como del romanticismo propio de mediados del siglo XIX. De esa manera, resignifica *Alzira* y la convierte en una crítica al poder político y religioso, contando la historia verdiana desde el contexto de una sociedad dominada y sometida por sus opresores.

Coincidentemente, el mismo año del estreno de esta puesta en escena, el Buxton International Festival presentó en el Reino Unido una producción que también ubicaba *Alzira* en el Perú moderno. El trabajo fue de Elijah Moshinsky, quien representó a Gusmano como un dictador peruano, con banda presidencial incluida. De acuerdo con la crítica, en dicha puesta “ninguna de las partes podía reclamar integridad moral o superioridad” (Ashley, 2018). De modo que mientras la lectura de Moshinsky podría entenderse como una lucha de poderes, la de Gamarra se muestra como una disputa por la propia tierra y los derechos, así como una expresión en contra de los abusos de índole política, religiosa e incluso sexual.

De esta manera, al resignificar *Alzira*, se ponen sobre la mesa problemáticas que aún son sensibles para la sociedad peruana: la exclusión social, el clasismo, el racismo, el dominio de determinados grupos económicos, políticos o religiosos sobre determinadas poblaciones, así como la lucha por los derechos de aquellos ciudadanos que son víctimas de este tipo de desigualdades. Como si fuese un trabajo de restauración propio de las artes plásticas, Gamarra depuró la obra verdiana para mostrarnos el cuadro de una manera más clara, con todos sus detalles.

Para su estreno en Perú, la campaña de comunicación y prensa de esta producción no puso mucho énfasis en esta resignificación ni en la potente carga simbólica que traía cada elemento dispuesto sobre el escenario. En su lugar, la promoción se centró —casi como lo habían narrado Raygada y Prieto hace medio siglo— en destacar la obra porque un compositor canónico de la ópera dedicó un título al Perú. De hecho, las retransmisiones actuales de *Alzira* son acompañadas de subtítulos o descripciones como “ópera inspirada en el Perú”. La ayuda memoria del Gran Teatro Nacional que circuló entre la prensa para la

difusión de las grabaciones de esta producción inclusive señala que hay un diálogo entre la historia del Perú virreinal y la década de 1920 —hecho que no se ajusta a lo que propone la producción si partimos de las referencias que hace al terrorismo de la década de los ochenta y años posteriores—.

El punto interesante alrededor del misterio mediático es que el público que asistió al Gran Teatro Nacional no estaba advertido de lo que vería sobre el escenario. Como complemento, horas antes de la función, también se habían organizado antesalas cuyo tema central era exponer la relectura de los cronistas de la conquista, realizada por Voltaire y Verdi, y que Gamarra había interpretado de manera muy personal; así como los paralelos con la realidad social peruana, mencionados al detalle en este artículo.

Si bien la elección de este título surgió bajo el contexto político de celebrar los 200 años de la independencia del Perú, no se puede determinar con certeza que dicha producción escénica respondía a una agenda política específica del Ministerio de Cultura. De hecho, una de las notas oficiales publicadas en la sección Cultura de la Plataforma Digital Única del Estado Peruano titula: “Bicentenario: se estrena ópera ‘Alzira’ que muestra historia de amor de la colonia” (Ministerio de Cultura, 2018). Ese mismo texto, escrito por el gabinete de prensa oficial del ministerio, destaca, sobre todo, la coproducción peruana con teatros europeos y cita a la entonces ministra, que ofrece una visión muy general de la producción, sin entrar en mayores detalles. En todo caso, lo que sí queda evidente es que, desde el Coro Nacional del Perú, organizador de las temporadas de ópera, hay un gran interés por fomentar la reflexión crítica de la sociedad actual a través de este género dramático musical.

Es saludable, además, que un país con poca actividad lírica anual tenga propuestas escénicas de esta magnitud. Si bien no se puede determinar que ya sea la tendencia actual en el ámbito local, puesto que todos estos planteamientos vienen del mismo autor, Jean Pierre Gamarra, el reto es que los debates sobre los temas mencionados y la importancia de un arte que estimule el pensamiento crítico más allá del goce estético no circulen solo en los espacios académicos y especializados ni se expongan únicamente desde el extranjero, sino que también lleguen a través de la prensa local e incluso se planteen desde el mismo teatro y las organizaciones públicas y privadas. La música y la escena, como señaló Meo en su visita a Lima en 2019, son expresiones artísticas para promover la apertura mental. La clave es que el espectador vaya con herramientas críticas a ver un espectáculo, que no sea un receptor pasivo ante un arte tan complejo como la ópera y logre obtener sus propias conclusiones.

Para confirmar los atributos y las cualidades de la producción realizada por Jean Pierre Gamarra, la asociación Ópera XXI de España eligió a *Alzira* como mejor nueva producción latinoamericana en 2019. El premio se entregará de manera oficial el 25 de octubre de 2020, la misma fecha en que se celebra el Día Mundial de la Ópera.

Los estrenos en Bélgica y España de esta misma puesta en escena estaban programados para abril y noviembre de 2020; sin embargo, la pandemia por COVID 19 obligó a reprogramar las funciones. De esta manera, en los años siguientes, se seguirá hablando de *Alzira*. Probablemente, ni el mismo Verdi imaginó que esta ópera —a la que condenó para la historia, al calificarla como “muy fea”— sería objeto de tanta atención 175 años después de su estreno.

Referencias

- Ashley, T. (10 de julio de 2018). Alzira review - Buxton make a strong case for Verdi's unloved early opera. *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/music/2018/jul/10/alzira-review-buxton-festival-verdi>
- Balestrazzi, M. (16 de abril de 2018). Premio Abbiati al Regio di Parma per Stiffelio di Vick. *La Repubblica*. Recuperado de: https://parma.repubblica.it/cronaca/2018/04/16/news/premio_abbiati_al_regio_di_parma_per_stiffelio_di_vick-194041159/?refresh_ce
- Barry, C. (7 de diciembre de 2018). La Scala premiere "Attila" speaks to today's global turmoil. *Associated Press*. Recuperado de: <https://apnews.com/e99aaa01124a414987d769d75262568e>
- Budden, J. (2008). Verdi. Nueva York: Oxford University Press.
- Campero, A. (13 de septiembre de 2018). [Crítica] "Pulgarcito", la esperanza en un mundo siniestro. *Camello Parlante*. Recuperado de: <https://www.camelloparlante.com/2018/09/13/critica-pulgarcito-la-esperanza-en-un-mundo-siniestro/>
- Campero, A. (1 de enero de 2019). Las producciones más emocionantes de 2018. *Camello Parlante*. Recuperado de: <https://www.camelloparlante.com/2019/01/01/las-producciones-mas-emocionantes-de-2018/>
- Castilla Urbano, F. (2019). Las ideas de Voltaire sobre los incas en Alzira. En I. Tauzin-Castellanos (Comp.), Representaciones internas y miradas externas sobre el Perú y la América andina. *Del virreinato al novecientos* (pp. 79-95). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Presses Universitaires de Bordeaux.
- Cetrángolo, A. (11 de octubre de 2017). Graham Vick hace trizas la fiesta de la convención. *Mundoclasico.com*. Recuperado de: <https://www.mundoclasico.com/articulo/30082/Graham-Vick-hace-trizas-la-fiesta-de-laconvención>
- Gallego, P. (2020). ÓA 240: ABAO Bilbao Opera despedirá con 'Alzira' su proyecto 'Tutto Verdi' (I). *Ópera Actual*. Recuperado de: <https://www.operactual.com/portada/alzira-despide-el-tutto-verdi-en-la-abao-bilbao-opera/>
- García, A. [thegypscat007]. (7 de julio de 2010). Alan García - Indígenas: ciudadanos de segunda clase [Archivo de video]. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=nQzFEJ14L7M>
- García, A. [inkatube]. (25 de marzo de 2009). Imágenes 2009 - Los peligrosos racismos de Alan García [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=56Ea1qjiB0s>

- Ginot-Slacik, C. (2020). Verdi, a political observer of his time. *Opéra National de Paris*. Recuperado de: <https://www.operadeparis.fr/en/magazine/verdi-a-political-observer-of-his-time>
- Gran Teatro Nacional del Perú. (31 de mayo de 2020). Alzira, ópera inspirada en el Perú [Archivo de video]. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=oeluYsoQN2g>
- Grimaldi, M. I. (2016). Marcelo Lombardero. Proyectos y visión de la ópera hoy. "La ópera debe tocar alguna fibra que resulte cercana". En Universidad de Palermo (Ed.), *Reflexión académica en diseño & comunicación* (146-148).
- Kareol (s. f.). Alzira. Recuperado de: <http://www.kareol.es/obras/alzira/acto1.htm>
- Macalupú, P. (14 de enero de 2018). [+18] Controversia en escena: Las 10 producciones más polémicas de 2017. *Camello Parlante*. Recuperado de: <https://www.camelloparlante.com/2018/01/14/controversia-en-escena-las-10-producciones-mas-polemicas-de-2017/>
- Macalupú, P. (10 de diciembre de 2018). [Crítica] Alzira en el GTN: la resignificación de Verdi. *Camello Parlante*. Recuperado de: <https://www.camelloparlante.com/2018/12/10/alzira-en-el-gtn-la-resignificacion-de-verdi/>
- Macalupú, P. (10 de noviembre de 2019). Ópera renovada. *Camello Parlante*. Recuperado de: <https://www.camelloparlante.com/2019/11/10/opera-renovada/>
- Marín, M. A. (2018). Challenging the Listener: How to Change Trends in Classical Music Programming. *Resonancias*, 22 (42), 115-130.
- Meo, A. M. (marzo de 2019). Presentación del Festival Verdi de Parma. En G. La Posta, Istituto Italiano di Cultura de Lima. Conferencia realizada en Lima, Perú.
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Mila, M. (1966). Lettura dell'"Alzira". *Rivista Italiana di Musicologia*, 1 (2), 246-267.
- Milza, P. (2006). *Verdi y su tiempo*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Ministerio de Cultura. (8 de noviembre de 2018). Bicentenario: se estrena ópera "Alzira" que muestra historia de amor de la Colonia. Recuperado de: <https://www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/22470-bicentenario-se-estrena-opera-alzira-que-muestra-historia-de-amor-de-la-colonia>

- Ministerio de Cultura. (9 de marzo de 2020). 'Alzira', ópera producida por el Ministerio de Cultura, recibe premio internacional a "Mejor Nueva Producción Latinoamericana" en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Recuperado de: <https://www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/101306-alzira-opera-producida-por-el-ministerio-de-cultura-recibe-premio-internacional-a-mejor-nueva-produccion-latinoamericana-en-el-gran-teatre-del-liceu-de-barcelona>
- Monjeau, F. (22 de enero de 2019). ¿Hay futuro? La ópera en la encrucijada: entre las puestas en escena en el espacio y el #MeToo. *Clarín*. Recuperado de: https://www.clarin.com/espectaculos/musica/opera-encrucijada-puestas-escena-espacio-metoo_0_Zp0T9tSNS.html
- Operabase. (2020). Statistics by work and by composer. Recuperado de: <https://www.operabase.com/statistics/en>
- Petrobelli, P. y Parker, R. (1994). Thoughts for Alzira. En *Music in the Theater: Essays on Verdi and Other Composers* (pp. 75-99). New Jersey: Princeton University Press.
- Planas, E. (13 de julio de 2018). "Alzira": cuando Giuseppe Verdi idealizó al Perú y su tragedia en una ópera. *Gran Teatro Nacional*. Recuperado de: <https://www.granteatronacional.pe/noticia/alzira-cuando-giuseppe-verdi-idealizo-al-peru-y-su-tragedia-en-una-opera>
- Prieto, J. S. (1953). El Perú en la música escénica. *Fénix*, 9, 278-351.
- Raygada, C. (1951). Verdi en Lima. Manuscrito no publicado, Biblioteca Nacional del Perú.
- Reglamento para los Teatros Públicos. (1849). Lima, Perú.
- Reuters Foundation. (10 de enero de 2018). Una nueva versión feminista de 'Carmen' causa gran revuelo en Italia. *La Vanguardia*. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20180110/434199463743/una-nueva-version-feminista-de-carmen-causa-gran-revuelo-en-italia.html>
- Snowman, D. (2013). *La ópera. Una historia social*. Madrid: Ediciones Siruela, Fondo de Cultura Económica.
- Supičić, I. (1988). Sociología musical e historia social de la música. *Papers. Revista de Sociología*, 29, 79-108.
- Voltaire. (1827). *Ensayo sobre las costumbres y el espíritu de las naciones y sobre los principales hechos de la historia*: t. 7. París: Librería Americana.



- Wolkowicz, V. (2010a). *Ópera italiana en Buenos Aires hacia fines del rosismo: documentación y recepción crítica*. Ponencia de la VII Semana de la Música y la Musicología: Jornadas Interdisciplinarias de Investigación: La ópera: palabra y música, organizadas por el Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/opera-italiana-rosismo.pdf>
- Wolkowicz, V. (2010b). La resignificación de Norma de Bellini hacia fines del periodo Rosista: ¿una ópera federal? Resumen de la ponencia de la XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y las XV Jornadas Argentinas de Musicología "Música y Política", organizadas por la Asociación Argentina de Musicología, el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación y la Escuela de Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://www.aamusicologia.org.ar/producciones/conferencias/>
- Wolkowicz, V. (2010c). La resignificación de Norma de Bellini hacia fines del periodo rosista: ¿una ópera federal? *XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XV Jornadas Argentinas de Musicología "Música y Política"*. Conferencia realizada en Córdoba, Argentina.



Créditos y equipo técnico que participó en Alzira

Música: Giuseppe Verdi

Libreto: Salvatore Cammarano

Basada en la obra de teatro Alzire ou Les américains de Voltaire

Dirección general: Javier Súnico

Dirección de escena: Jean Pierre Gamarra

Dirección musical: Oliver Díaz

Diseño de vestuario y escenografía: Lorenzo Albani

Coordinación artística: Mónica Canales

Producción: Fiorella Roncagliolo

Solistas

Alzira: Jaquelina Livieri

Zamoro: Juan Antonio de Dompablo

Gusmano: Jorge Tello

Alvaro: Xavier Fernández

Ataliba: Carlos Martínez

Otumbo: Juan Pablo Marcos

Ovando: Manuel Rodríguez

Zuma: Rosa Parodi

Coro Nacional del Perú

Director: Javier Súnico

Orquesta Sinfónica Nacional del Perú

Director: Fernando Valcárcel

➔ **Álvaro M. Chang-Arana (Lima, 1990)**



Doctorando en Ciencia por la Universidad Aalto, Departamento de Neurociencia e Ingeniería Biomédica. Es magíster en Música, Mente y Tecnología por la Universidad de Jyväskylä y bachiller en Psicología por la Universidad de Lima. Complementariamente, recibió formación musical en el Conservatorio Nacional de Música de Perú y en la Academia Sibelius de Finlandia.

Su línea de investigación abarca temas de ansiedad en el desempeño musical, el impacto de la música en las habilidades cognitivas y los mecanismos cognitivos subyacentes a la transposición, y la empatía en Design Thinking. Es docente universitario en psicología y neurociencias, y ofreció conferencias en Perú, Europa y Estados Unidos.

Ansiedad ante el desempeño musical: Introducción conceptual y casuística peruana

Music performance anxiety: Conceptual introduction and Peruvian cases



Álvaro M. Chang-Arana
Aalto University
alvaro.changarana@aalto.fi



Resumen

La ansiedad ante el desempeño musical (ADM) es un fenómeno complejo y con consecuencias potencialmente serias para los músicos que la experimentan. En este artículo, resumo la literatura más reciente de este dinámico campo de estudios. Específicamente, presentaré los siguientes puntos: definición, consecuencias, prevalencia y tratamientos, y limitaciones. Habiendo desarrollado estas secciones, dedico la última al estudio de la ADM en el Perú. Este artículo busca fomentar una discusión abierta y científica sobre la ADM, que informe acerca de prácticas pedagógicas y profesionales para procurar el bienestar de los músicos. Asimismo, el artículo contribuye con la literatura disponible en español, puesto que la mayoría de estudios sobre la ADM se encuentra solo en foros de la lengua inglesa.

Palabras clave

Ansiedad ante el desempeño musical; ansiedad ante el desempeño musical en el Perú

Abstract

Music performance anxiety (MPA) is a complex phenomenon with potentially serious consequences for musicians. In this article I summarize recent literature on this dynamic field of study. Specifically, I will unpack the following topics: definition, consequences, prevalence and treatments, and limitations. Having explained these topics, I reserve the last section to summarize the study of MPA in Peru. This article aims to stimulate an open and scientific discussion of MPA which can inform pedagogical and professional practices for the benefit of the musicians' well-being. Additionally, the article contributes to the available literature in Spanish, given that the majority of studies on MPA are reported in English-language forums.

Keywords

Music performance anxiety; Music performance anxiety in Peru

Recibido: 27/07/20 Aceptado: 08/08/20



Introducción

Las 19:30 horas marcaron el inicio de mi primer recital en público en al menos un año. Minutos antes, con agitación y caminando en vaivén, me pregunto por qué se me ocurrió tocar. Frente a mí, tengo la primera página de la *Sonata para piano, op. 7*, de Beethoven. En los segundos previos, la página pareció aumentar de tamaño y dudé de mi capacidad para empezar una pieza que estuve estudiando por lo menos cuatro meses y que, años atrás, toqué de memoria en público y frente a jurados. Ni bien se escuchó el primer acorde de Mib mayor, me di cuenta de que estaba tirando el tiempo hacia atrás y fue necesario un acto de coraje para entregarme completamente al *Allegro molto e con brio*. Casi 30 minutos más tarde, con la atención sostenida, un último acorde pianísimo de Mib mayor se disipó en silencio. Luego de transpirar profusamente y superar unos minutos de hiperventilación, me sentí satisfecho con mi desempeño y aliviado de que la ansiedad se haya disipado, para dejar espacio a una sensación intensa de vida. Después de todo, el recital fue una buena idea.

Quizá un músico experimentado considere que este es un típico ejemplo de miedo escénico y que la mejor manera de lidiar con este es practicar mejor y exponerse al público con mayor frecuencia. Como veremos, aunque son consejos útiles, pueden ser insuficientes. Incluso, contraproducentes. En sus manifestaciones más serias, la ansiedad ante el desempeño musical (ADM) puede poner en riesgo el bienestar y el futuro profesional de un músico, con consecuencias perniciosas. En este artículo, exploro la ciencia detrás de la ADM. Al finalizar su lectura, espero que el lector se lleve una idea más elaborada de qué es la ADM, cuáles son sus consecuencias, cuál es su prevalencia, qué tratamientos existen, cuáles son las limitaciones de este campo de estudio y qué sabemos hasta la fecha acerca de la ADM en músicos peruanos. Con este conocimiento, quisiera contribuir a la apertura de espacios de diálogo e investigación, así como informar sobre prácticas pedagógicas y profesionales que tengan en cuenta el bienestar de los músicos. Asimismo, aunque el estudio de la ADM está extendido en el mundo angloparlante, la literatura en el idioma español es limitada. Por lo tanto, este artículo busca compensar esa limitación.

Definición

Ni bien iniciamos esta introducción conceptual, nos topamos con un problema central: la ADM no cuenta con una definición consensuada (Fernholz et al., 2019). No obstante, una de las definiciones más completas pertenece a Kenny (2011) y, en este artículo, suscribiré su definición (reconociendo la existencia de otras, como las de Brugués, 2011a, 2011b; Fernholz et al., 2019; y Yoshie et al., 2008, 2009). Para los lectores menos familiarizados con la psicología, alguno de los términos podría generar confusión. Por ello, luego de presentar la definición, precisaré los conceptos psicológicos que considero más relevantes para poder entenderla. Kenny (2011) define la ADM como:

La experiencia de una ansiedad aprensiva, marcada y persistente, que está vinculada a la ejecución musical y que puede originarse por vulnerabilidades biológicas o psicológicas, o por experiencias particulares de condicionamiento ansioso. Se

manifiesta por una combinación de componentes afectivos, cognitivos, somáticos y conductuales. Puede ocurrir en diversos contextos de ejecución, pero suele ser más grave en circunstancias en las cuales hay mayor inversión del ego, existe la amenaza de ser evaluado (una audiencia), y se tiene miedo al fracaso. Puede ser focal (es decir, presente solo en ejecuciones musicales) o ser comórbida con otros desórdenes de ansiedad; en especial con la ansiedad social. Afecta a los músicos a lo largo de su vida y es parcialmente independiente de los años de entrenamiento, las horas de práctica y el nivel de logro musical. Puede o no perjudicar la calidad de la ejecución musical. (Traducción propia, p. 61)

La experiencia de una ansiedad aprensiva, marcada y persistente

De acuerdo a la Asociación Americana de Psicología (APA, por sus siglas en inglés), la ansiedad es una sensación de tensión producto del anticipo de un peligro o catástrofe inminente. Esta tensión está acompañada de un conjunto de respuestas fisiológicas, tales como tensión muscular, aceleración del ritmo cardiaco y respiratorio, y sudoración (APA, 2010). Según la definición de Kenny, esta respuesta psicofisiológica surge por el involucramiento en una ejecución musical. Sin embargo, no todos los músicos tienen la misma respuesta frente a las ejecuciones musicales. Para entender el grado de intensidad de la ADM, es necesario comprender su complejo origen.

Vulnerabilidades biológicas o psicológicas, o por experiencias particulares de condicionamiento ansioso

Kenny se basa en la teoría de la ansiedad de Barlow (2000) para explicar el origen de la ADM. De acuerdo con Barlow, la interacción entre tres vulnerabilidades puede explicar el inicio de diversos trastornos de ansiedad. Estas son las siguientes:

- Vulnerabilidades biológicas generalizadas.
- Vulnerabilidades psicológicas generalizadas.
- Vulnerabilidades psicológicas específicas.

Las vulnerabilidades biológicas generalizadas se refieren a los componentes genéticos o de herencia que los trastornos de ansiedad comparten (Neale et al., 2001) y que facilitan el desarrollo de un trastorno de ansiedad. Las vulnerabilidades psicológicas generalizadas se caracterizan por limitadas estrategias de afrontamiento o “los esfuerzos cognitivos y conductuales constantemente cambiantes que se despliegan para manejar situaciones que han sido evaluadas como desbordantes para los recursos del individuo” (Vento-Manihuari, 2017, p. 5), y baja percepción de control sobre el entorno, que surgen tras experiencias de vida tempranas y negativas. Por último, las vulnerabilidades psicológicas específicas se refieren a episodios de condicionamiento ansioso que se dan tras la asociación entre algún evento externo, como un olvido en pleno recital y una consecuencia negativa, como la vergüenza. Individualmente, estas vulnerabilidades pueden no ser suficientes para originar un trastorno de ansiedad. Es la confluencia de estas la que desencadena el trastorno.

Componentes afectivos, cognitivos, somáticos y conductuales

La ansiedad se manifiesta simultáneamente de diferentes maneras. Los psicólogos tienden a categorizarlas en grupos para fines de estudio. El componente afectivo de la ADM se caracteriza por una aprensión y tensión hacia un contexto de presentación musical (Brugués, 2011a, 2011b; Nagel, 2010). El componente cognitivo incluye diversos síntomas, tales como dudar de las habilidades propias, anticipar el fracaso (Fernholz et al., 2019) y plantearse estándares de desempeño muy altos o inalcanzables (Dobos et al., 2019). El componente somático presenta agitación, temblores, taquicardia, sudoración, manos frías, tensión muscular, etc. (Fernholz et al., 2019; Yoshie et al., 2008). Por último, el componente conductual comprende conductas evitativas (como dejar pasar oportunidades de tocar) o consumo de drogas (Fernholz et al., 2019; Taylor y Wasley, 2004; West, 2004), tema que será desarrollado con mayor detalle en la sección de Consecuencias. Como vemos, la ADM es un fenómeno complejo que puede observarse y medirse de diferentes maneras.

Comorbilidad de la ADM y ansiedad social (o fobia social)

Se ha comprobado que los casos más serios de ADM se presentan en comorbilidad (conurrencia de dos o más trastornos)¹ con trastornos como la depresión o la ansiedad (Fernholz et al., 2019; Kenny, 2011), particularmente con la ansiedad social (Dobos et al., 2019; Kenny et al., 2014). Aunque la ADM no existe dentro de las clasificaciones internacionales de trastornos mentales (tal como señala el Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales [DSM-5])², suele considerarse como un subtipo de trastorno de ansiedad social. Aunque existen yuxtaposiciones entre la ansiedad social y la ADM, esta última tiene algunas características que la distinguen de aquella. Por ejemplo, en la ansiedad social surge, con frecuencia, un temor a la evaluación social que no está presente, como una persona temerosa de comer en un restaurante porque puede ser percibida como inapropiada; sin embargo, en una ejecución musical se presenta un componente evaluativo real, sea por uno mismo o por un tercero (un jurado o una audiencia). Adicionalmente, las conductas que suelen ser objeto de una ansiedad social están incorporadas en el repertorio conductual de una persona (comer, hablar, etc.); en cambio, la ejecución musical demanda una serie de habilidades complejas que son producto de una práctica exigente y extendida en el tiempo. La etiología precisa de la ADM es el principal punto de discusión entre los expertos³.

En suma, invito a los lectores a releer la definición de ADM presentada por Kenny (2011), teniendo en cuenta el nuevo aparato conceptual expuesto en los párrafos anteriores. Recordemos, la ADM es:

La experiencia de una ansiedad aprensiva, marcada y persistente, que está vinculada a la ejecución musical y que puede originarse por vulnerabilidades biológicas o psicológicas, o por experiencias particulares de condicionamiento ansioso. Se

1 Davey, 2008.

2 APA, 2013'

3 Para los interesados en otros ejemplos y más detalles, recomiendo revisar Dobos et al. (2019) y Kenny (2011).

manifiesta por una combinación de componentes afectivos, cognitivos, somáticos y conductuales. Puede ocurrir en diversos contextos de ejecución, pero suele ser más grave en circunstancias en las cuales hay mayor inversión del ego, existe la amenaza de ser evaluado (una audiencia), y se tiene miedo al fracaso. Puede ser focal (es decir, presente solo en ejecuciones musicales) o ser comórbida con otros desórdenes de ansiedad; en especial con la ansiedad social. Afecta a los músicos a lo largo de su vida y es parcialmente independiente de los años de entrenamiento, las horas de práctica y el nivel de logro musical. Puede o no perjudicar la calidad de la ejecución musical. (Traducción propia, p. 61)

De esa manera, se ha desagregado una de las definiciones de ADM más completas. Ahora, con un entendimiento amplio de la ADM, nos ocuparemos de las consecuencias que esta puede tener en el bienestar de un músico.

Consecuencias

La ADM, en su forma más debilitante, puede producir consecuencias graves en la salud y profesión de los músicos. Como ya se mencionó, las manifestaciones más serias de la ADM suelen estar acompañadas de otros trastornos psiquiátricos, tales como la depresión y la ansiedad social (Kenny, 2011), lo que constituye un problema de fondo más difícil de tratar. Asimismo, los componentes de la ADM descritos en la sección anterior (afectivos, cognitivos, somáticos y conductuales) se manifiestan en diversos síntomas que resultan adversos para el músico que los experimenta. Con el fin de suprimirlos o disminuirlos, muchos músicos, de diferentes niveles de experiencia, recurren al consumo de drogas, como betabloqueadores (los cuales disminuyen el ritmo cardíaco y generan una sensación de menor agitación), marihuana, alcohol, etc. (Brugués, 2011a, 2011b; Fernholz et al., 2019; Kenny et al., 2014; Taylor y Wasley, 2004; West, 2004). Además, la experiencia aversiva de la ADM puede llevar a muchos a dejar pasar, de manera voluntaria, oportunidades de presentarse en público, en audiciones, adquirir un repertorio más exigente u otras actividades que podrían constituir importantes posibilidades de aprendizaje y desarrollo profesional. En algunos casos, incluso, conduce al abandono completo de la profesión (Fernholz et al., 2019; Juncos y De Paiva e Pona, 2018).

Vemos, entonces, que las consecuencias de la ADM pueden ser más serias que solo un desempeño musical insatisfactorio. Por ello, no es de extrañar que exista una gran variedad de tratamientos para controlar los casos más debilitantes de ADM. En la siguiente sección, resumiré algunos de ellos.

Prevalencia y tratamientos

Sabemos que músicos como Sergei Rachmaninoff, Frédéric Chopin, Vladimir Horowitz y Claudio Arrau lidiaron con la ADM (Horowitz, 1992; Kenny 2011). ¿Pero es un problema solo de unos pocos? La prevalencia de ADM reportada por los músicos oscila entre 15 y 25 % (Fernholz et al., 2019; Fishbein y Middlestadt, 1988). Sin embargo, no debería sorprendernos que esta cifra sea solamente una subrepresentación, pues el porcentaje de

músicos que busca ayuda puede ser tan reducido como un 15 % (Wesner, Noyes y Davis, 1990). Para aquellos que sí buscan apoyo, ¿qué tratamientos existen?

Mencionaré algunos tratamientos disponibles para la ADM basándome en Juncos y De Paiva e Pona (2018, pp. 1-4)⁴. Uno de los tratamientos más comunes es el uso de químicos. En un estudio con músicos profesionales, un 30 % de los encuestados confirmó que utiliza betabloqueadores para reducir sensaciones físicas desagradables, tales como palpitations, hiperventilación, temblores, etc. (Kenny et al., 2014). Aunque el consumo de betabloqueadores puede aminorar alguno de los síntomas de ansiedad, no modifican los esquemas mentales detrás de la ADM. Para ello, son necesarias intervenciones más estructuradas y prolongadas en el tiempo. Terapias psicológicas de aceptación y compromiso⁵, cognitivo-conductuales⁶ y psicodinámicas para casos serios de ADM y depresión⁷ han demostrado cierta efectividad. Otras terapias incluyen *biofeedback*⁸, diferentes formas de meditación⁹, y musicoterapia¹⁰.

A pesar de la gran variedad de terapias, hasta el momento, solo una de ellas cumple con los criterios de rigurosidad de la División 12 de la APA (Chambless y Hollon, 1998): la terapia cognitivo-conductual con exposición. Esta consiste en reestructurar esquemas mentales (por ejemplo, no soy talentoso) y esquemas conductuales asociados a comportamientos no deseados (evitar presentarse, constante autocrítica, entre otros) que mantienen emociones y sensaciones físicas desagradables o dolorosas (ansiedad, insatisfacción con el desempeño musical, temblores, agitación, etc.) (Grant y Wingate, 2011), y combinarlos con la exposición progresiva de la persona al estímulo generador de miedo. Podría comenzar con un primer recital junto con otros estudiantes para una audiencia pequeña, tocar a cuatro manos, luego un recital solista de corta duración y con piezas que sean cómodas de tocar, para unos pocos amigos, y progresivamente aumentar la dificultad de las piezas, así como el nivel de la audiencia.

Quizá, a lo largo de mi presentación, los lectores se han percatado de algunas limitaciones conceptuales y metodológicas en el estudio de la ADM. Por esa razón, creo que es oportuno referirme a ellas expresamente en la siguiente sección.

Limitaciones

Antes de abordar las limitaciones, es preciso hacer una aclaración acerca de la ADM. Hasta el momento, lo señalado en este artículo concierne a las manifestaciones más serias e incapacitantes de la ADM. De hecho, un desempeño óptimo requiere también de un nivel de activación fisiológica óptimo (Cohen, 2011) y, para ello, la presencia de otras personas, como una audiencia, puede conducir a una mejora en el desempeño; un fenómeno conocido

4 Para más detalles, recomiendo revisar, además, Kenny (2011).
5 Juncos et al., 2017; Juncos y De Paiva e Pona, 2018; Juncos y Markman, 2016.
6 Clark y Agras, 1991; Braden, Osborne y Wilson, 2015; Osborne, Kenny y Cooksey, 2007.
7 Kenny, 2016; Kenny, Arthey y Abbass, 2014, 2016; Kenny y Holmes, 2015.
8 Thurber, Bodenhamer-Davis, Johnson, Chesky y Chandler, 2010.
9 Lin, Chang, Zemon y Midlarsky, 2008; Su et al., 2010.
10 Montello, Coons y Kantor, 1990.

como “facilitación social” (Martínez y Paterna, 2010). Los tratamientos para la ADM sugieren que exponerse a una audiencia es un componente importante para la experiencia del músico. Desde luego, esto no será novedoso para un músico experimentado. Sin embargo, no todos tendrán la misma fortaleza psicológica para afrontar el estrés de una presentación. Para algunos músicos, la mera exposición no será suficiente; es más, hasta podría ser contraproducente. A continuación, señalaré algunas limitaciones del campo de estudio de la ADM.

Como se pudo ver en el apartado de Definición, una de las primeras limitaciones es que no existe un consenso sobre qué es la ADM (Fernholz et al., 2019; Kenny, 2011). Aunque parezca una discusión de académicos y especialistas, tiene importantes implicancias prácticas. Por ejemplo, al no haber una definición compartida, resulta difícil confirmar qué síntomas de los reportados por los músicos corresponden o no a la ADM. Sin una definición clara, la elaboración de instrumentos psicológicos que permitan recoger datos de la ADM consistentemente será limitada. Asimismo, sin datos rigurosos, las decisiones e interpretaciones que se tomen sobre métricas de ADM podrían ser poco efectivas o, incluso, contraproducentes (AERA, APA y NCME, 2014).

Otra limitación está relacionada con los tratamientos disponibles. La relevancia que la ADM tiene en el quehacer musical no se condice con la oferta de tratamientos efectivos y el acceso a ellos. Como ya adelantamos, salvo por la terapia cognitivo-conductual, la gran mayoría de tratamientos disponibles para la ADM aún deben probar su efectividad. Adicionalmente, se encuentran más limitaciones que son importantes señalar¹¹. Un primer problema es la especialización que algunos de estos métodos requieren. Por ejemplo, los profesionales adecuadamente instruidos en tratamientos como la técnica Alexander, la hipnosis, la musicoterapia y el *biofeedback* son escasos y, por lo tanto, difíciles de hallar para un músico que necesita ayuda. Y en caso de encontrar a un profesional con estas capacidades, es posible que tenga poca experiencia en el trabajo con músicos. Otra limitación surge cuando se busca prevenir la ADM e informar sobre ella a nivel universitario o de educación musical, a través de charlas o consultas con un profesional, ya que no se han reportado evidencias sólidas de que esta aproximación sea efectiva. Finalmente, la creciente colaboración entre psicólogos deportivos o del desempeño y músicos es prometedora. Sin embargo, es importante que aquellos profesionales se familiaricen con las particularidades que diferencian a un músico de un atleta (Pecen et al., 2016).

También es una limitación, aunque suene paradójico, el ángulo clínico que se da al estudio de la ADM. La mayoría de la literatura disponible tiene un foco clínico-individual: se concentra en la medición, la descripción o el tratamiento de la ADM que un individuo experimenta. No obstante, una presentación musical es un evento profundamente social. El músico forma parte de una cultura musical específica y se prepara para interpretar frente a un público imaginario, un profesor, un amigo, una orquesta, un auditorio, etc. En consecuencia, existe un contexto en el que hay un otro al que la interpretación está

11

Para más información, consultar Juncos y De Paiva e Pona (2018, pp. 1-4).

dirigida, un componente fundamental que la mayor parte de la literatura de ADM no considera.

En la actualidad, se encuentran al menos dos estudios que han explorado la ADM fuera de la esfera individual: uno se enfocó en los observadores de ejecuciones musicales y el otro en la influencia cultural de la ADM.

El estudio de Kwan (2016) planteó la posibilidad de que la ADM pudiese ser percibida por observadores de un recital de piano y canto. Para ello, diseñó un estudio en el que un grupo de músicos fueron grabados interpretando una pieza de su elección en dos condiciones: ensayo (sin público) y recital (con público). Los músicos fueron medidos en sus niveles de ADM y otras variables psicológicas y demográficas. Las grabaciones de las condiciones de ensayo y recital fueron editadas para crear un grupo de estímulos con las siguientes características: solo audio, solo video y audiovisual. Un grupo de observadores (distintos al grupo del público) evaluaron a los músicos en expresividad, calidad de interpretación y nivel de ansiedad. La ADM de los músicos, el contexto de la ejecución (tocar en una sesión de ensayo vs. tocar frente a un público) y la modalidad de presentación (mostrar la ejecución solo en video, solo en audio o audiovisual) tuvieron un efecto en la evaluación del grupo de observadores. Por ejemplo, los observadores detectaron a los músicos que puntuaron más alto en ansiedad a través de las grabaciones audiovisuales o solo visuales. De manera similar, los observadores asignaron menores puntajes de expresividad y calidad interpretativa a los músicos con mayor nivel de ansiedad, particularmente en la condición de solo video. Por último, tanto expresividad como ansiedad fueron identificadas con mayor precisión en la condición solo video, pero en la condición de solo audio la evaluación de calidad de interpretación fue la más afectada. Este estudio es muy relevante, puesto que aporta un marco experimental para medir y evaluar el impacto de la ADM en los observadores de una ejecución musical y, sobre todo, sugiere que el público puede “ver” la ADM.

En cuanto al aspecto cultural, Perdomo-Guevara (2014) se interesó por las emociones y los pensamientos expresados por músicos de diferentes culturas musicales. Ella partió de la premisa de que una cultura musical expondrá a sus miembros a determinada jerarquía de valores y metas que influirán en las emociones y los pensamientos de sus miembros. A partir de esta premisa, exploró si los músicos clásicos y no-clásicos experimentaron diferentes pensamientos y emociones con respecto a la práctica, la vida diaria y la ejecución en público. Algunos de sus resultados muestran que los músicos clásicos reportaron mayor preocupación al practicar y menores niveles de euforia, alegría, confianza y ansiedad facilitadora que los músicos no-clásicos. Además, los músicos clásicos también mostraron una mayor orientación hacia sí mismos y menor orientación hacia los demás, en comparación con los músicos no-clásicos. Perdomo-Guevara (2014) contempla la posibilidad de que los músicos clásicos están tan orientados en la práctica y la excelencia que olvidan el goce de compartir con otros (una variable que mostró estar vinculada con mayor motivación y alegría durante la ejecución). La autora concluye con una importante reflexión sobre los músicos clásicos: “La ansiedad resultaría de sentirse obligados a hacer

algo para lo cual no han desarrollado la voluntad, esto es, tocar para otros” (traducción propia, Perdomo-Guevara, 2014, p. 72). La relevancia de este estudio es que es uno de los pocos casos que ha abordado la ADM desde una perspectiva cultural, que trasciende los límites individuales.

Para resumir, inicié esta sección aclarando la distinción entre una ADM facilitadora y otra limitante. Luego, indiqué que la ADM no cuenta con una definición consensuada y esto tiene un límite en su medición, diagnóstico y tratamiento. Proseguí con las limitaciones en los tratamientos disponibles y sugerí la necesidad de tener profesionales entrenados en intervenciones basadas en la evidencia, pero que, además, conozcan las particularidades de la vida de un músico profesional. Por último, presenté una crítica al enfoque individual del estudio de la ADM. Sostengo que la actividad musical es profundamente social y ocurre en medio de un contexto. Por lo tanto, enfocarse solo en el individuo con ADM no es suficiente para un entendimiento completo. Sobre la base de esta idea, abordé dos propuestas que han expandido el estudio de la ADM fuera de los límites individuales.

Con esta introducción conceptual, espero que mis lectores cuenten con un entendimiento más claro de lo que es la ADM. Sin embargo, las fuentes referidas hasta el momento provienen de contextos distintos al peruano y no necesariamente reflejan la experiencia de ADM en su población. ¿Qué sabemos sobre la ADM en el Perú? A continuación, abordaré esta pregunta.

El estudio de la ADM en el Perú

Recientemente, se han conformado nuevas orquestas juveniles y facultades de música en el Perú. Junto con la creación de estos nuevos espacios, más músicos se verán expuestos a las demandas de la profesión musical y, en particular, a afrontar la ADM (Chang-Arana, 2015). Como veremos en esta sección, este cambio social ha venido acompañado de un creciente interés, por parte de investigadores peruanos, en estudiar la ADM. Aquí resumo sus principales hallazgos.

Comienzo esta reseña con la investigación de Valle (2014). Aunque este trabajo se enfocó en bailarines, es un precedente importante en el estudio de la ansiedad en artistas íntimamente vinculados a la música. Valle comparó la ansiedad estado y la ansiedad rasgo en 58 bailarines *amateurs* y profesionales, de acuerdo a si eran clásicos o contemporáneos. La ansiedad estado es una condición transitoria de ansiedad; mientras que la ansiedad rasgo es una tendencia a experimentar ansiedad relativamente estable en el tiempo y producto de diferencias individuales (Spielberger y Díaz-Guerrero, 1970). Entre los muchos hallazgos registrados, la autora resalta dos: los bailarines clásicos profesionales presentaron mayor ansiedad estado que los bailarines clásicos *amateurs*; y los bailarines contemporáneos *amateurs* presentaron mayor ansiedad estado que los bailarines contemporáneos profesionales. La diferencia entre bailarines clásicos se debería a las presiones propias de la profesión (el entrenamiento extenuante, una adecuada alimentación, las oportunidades laborales); y las diferencias entre bailarines contemporáneos, a la familiaridad con la ambigüedad (los bailarines contemporáneos profesionales tendrían menor ansiedad

estado, pues cuentan con un repertorio amplio de movimientos, necesario para la ambigüedad de la danza contemporánea).

Otra investigación, esta vez sí enfocada en músicos, sobre la ansiedad estado y rasgo fue llevada a cabo por Vento-Manihuari (2017). La autora estudió la relación entre la ansiedad rasgo, la ansiedad estado y las estrategias de afrontamiento en un grupo de 95 estudiantes de un conservatorio en Lima. Los músicos con menores niveles de ansiedad rasgo y estado evidenciaron estrategias de afrontamiento positivas, tales como afrontamiento activo, planificación y reinterpretación. Mientras que aquellos participantes con mayores niveles de ansiedad rasgo y estado evidenciaron estrategias de afrontamiento menos adaptativas, como “enfocar y liberar emociones, negación, desentendimiento conductual y desentendimiento mental” (p. 30). Es decir, el nivel de ansiedad experimentado por los músicos estuvo relacionado con cuán efectivas eran sus estrategias para lidiar con sentimientos negativos. El estudio concluye con recomendaciones para incorporar estrategias de afrontamiento más adaptativas en la formación de los músicos.

Tanto Valle como Vento-Manihuari estudiaron la ansiedad desde los conceptos de ansiedad estado y rasgo, los cuales han sido de gran utilidad en la investigación con músicos. Sin embargo, dada las demandas puntuales de la actividad musical (Kenny, 2011), es necesario el desarrollo de un análisis más específico de la ADM. La siguiente investigación abordó directamente la ADM en estudiantes de música radicados en Lima. En un estudio previo (Chang-Arana, 2015), adapté el Inventario de Ansiedad ante el Desempeño Musical de Kenny (IADM-K, 2009) de la lengua inglesa al español y exploré si este instrumento de medición podría ser utilizado para medir la ADM en estudiantes de música. Tras recolectar las respuestas de 455 músicos radicados en Lima, pertenecientes a tres instituciones de enseñanza musical superior, se determinó que el instrumento tiene adecuadas evidencias de validez y confiabilidad para medir la ADM en dicho grupo.

Estos resultados permitieron concluir más adelante (Chang-Arana, 2016) que, entre los encuestados, las mujeres obtuvieron mayores puntajes de ADM que los hombres, y que la ADM se experimentó de igual forma en los distintos géneros musicales. Las diferencias de ADM entre los géneros pueden deberse a la confluencia de factores biológicos (Olatunji y Wolitzky-Taylor, 2009), así como a factores culturales y de crianza que, por ejemplo, facilitan la expresión emocional en las mujeres, pero la sancionan en los hombres (Fine, 2010). El hallazgo de la presencia de ADM independientemente del género musical de preferencia ha sido reportado en otros estudios¹², lo que contradice lo registrado por Perdomo-Guevara (2014), e invita a preguntarnos si es que la ADM se manifiesta de forma diferenciada de acuerdo a la cultura musical. Este es un punto interesante de investigación que se puede seguir. Ambos estudios (Chang-Arana, 2015, 2016) aportan la primera introducción de una escala para medir la ADM en estudiantes peruanos de música radicados en Lima, de nivel profesional, así como algunas caracterizaciones que podemos hacer sobre este grupo.

12 Kenny, 2011; Nagel, 2010; Brugués, 2011a; Yoshie et al., 2008.

En un estudio posterior, junto con Kenny y Burga-León (Chang-Arana et al., 2018), exploramos si el IADM-K se comportaba de manera similar entre los 455 estudiantes profesionales de música peruanos y 368 músicos profesionales de las principales orquestas australianas. Los resultados de la comparación entre ambas muestras sugieren que el IADM-K mide un constructo global que llamamos *afectividad negativa ante el desempeño musical*. Pero este constructo incluye otros dos más específicos, que pueden ser utilizados por separado (si acaso un investigador está interesado en solo uno de los constructos): síntomas de ADM y depresión. Sin embargo, a pesar de la similitud en la estructura conceptual de ambas muestras, no es posible concluir que los puntajes obtenidos por los estudiantes de música peruanos puedan ser interpretados y utilizados de igual forma que con los músicos australianos. Cada grupo debe aplicar normas de interpretación específicas según su contexto (un puntaje de 97 obtenido por un músico peruano y uno australiano no indicará el mismo nivel de ansiedad y, por lo tanto, las decisiones que se tomarán sobre cada uno de ellos serán diferentes). Este estudio resultó ser muy relevante, puesto que hallar una estructura conceptual similar entre dos culturas diferentes es una evidencia positiva hacia la utilización del IADM-K para medir la ADM.

Por último, algunos investigadores de otras ciudades del país han iniciado el estudio de la ADM haciendo uso del IADM-K adaptado al español (Chang-Arana, 2015). Recientemente, Pinto-Aguilar (2018) utilizó el IADM-K en una muestra de 396 músicos profesionales radicados en Trujillo, para evaluar las propiedades de validez (si las puntuaciones obtenidas de una prueba corresponden con el uso esperado) y confiabilidad (si las puntuaciones obtenidas de una prueba son consistentes en el tiempo) del inventario en dicha muestra. La autora reportó insuficientes evidencias de validez, aunque adecuadas evidencias de confiabilidad. Ella sugirió revisar nuevamente los datos con un análisis estadístico distinto (un análisis factorial exploratorio, en lugar de confirmatorio) a fin de tener una mayor certeza de cómo se comporta el inventario en una muestra trujillana. Estos resultados son valiosos en la medida que advierten a futuros investigadores de aquella región del país acerca de la necesidad de reevaluar las propiedades psicométricas del IADM-K antes de usarlo para fines diagnósticos u otros de mayores consecuencias para futuros evaluados (AERA, APA y NCME, 2014). La evaluación de las propiedades psicométricas (validez y confiabilidad) del IADM-K en muestras peruanas continúa en otras ciudades del país, como Arequipa, donde al menos tres investigadores están evaluando las propiedades del inventario y se encuentran en las fases de planificación o en las etapas previas a sustentar sus tesis¹³.

Es evidente que la investigación de la ADM en el Perú se encuentra en sus primeras etapas. Por esa razón, la mayoría de los estudios se enfocan en poner a prueba la pertinencia del IADM-K para medir la ADM y, a partir de ello, junto con otras fuentes de información, se puedan tomar decisiones que tengan consecuencias positivas en los músicos. Quizá futuras investigaciones que estudien la salud de los músicos peruanos podrían hacer uso de este inventario y combinarlo con otros. Asimismo, se necesitan investigaciones con un enfoque

13 J. J. Ames-Arenas, Y. Bedoya-Salazar, O. C. Jaén-Azpilcueta; comunicación personal, agosto, 2020.

cualitativo que nos permitan entender la subjetividad de los músicos al experimentar la ADM. Esto complementaría el enfoque cuantitativo aquí resumido.

Conclusión

Inicié este artículo con una anécdota que creo que resultará familiar para muchos lectores. Es posible que, frente a historias similares, algunos hayan pensado que se lidiará mejor con los “nervios” si se practica mejor y se toca más seguido ante una audiencia. En este artículo, he intentado demostrar que, aunque esta recomendación tiene sustento empírico, puede ser insuficiente o contraproducente. La ADM en sus manifestaciones más serias puede tener efectos perniciosos en el bienestar de los músicos y no debe ser pasada por alto. Espero que este artículo contribuya a crear espacios de diálogo seguros y tolerantes entre los músicos e informe sobre prácticas pedagógicas y profesionales que fomenten el bienestar de nuestros artistas.

Agradecimiento

Agradezco a Rodrigo Flores Castro por sus valiosos comentarios y recomendaciones concernientes al contenido de psicología clínica presentado en este artículo. También agradezco a la Academia de Finlandia por financiar este proyecto y a mi supervisor, Mikko Sams, por su apoyo constante.

Referencias

- American Educational Research Association, American Psychological Association y National Council on Measurement in Education. (2014). *Standards for educational and psychological testing*. Washington D. C.: American Educational Research Association.
- American Psychiatric Association. (2013). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* (5.ª ed.). Arlington: American Psychiatric Publishing.
- American Psychological Association. (2010). *Diccionario conciso de psicología*. México D. F.: Manual Moderno.
- Braden, A. M., Osborne, M. S. y Wilson, S. J. (2015). Psychological intervention reduces self-reported performance anxiety in high school music students. *Frontiers in Psychology*, 6 (195). [doi:10.3389/fpsyg.2015.00195](https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00195)
- Brugués, A. O. (2011a). Music performance anxiety - Part 1: A review of its epidemiology. *Medical Problems of Performing Artists*, 26 (2), 102-105.
- Brugués, A. O. (2011b). Music performance anxiety - Part 2: A review of treatment options. *Medical Problems of Performing Artists*, 26 (3), 164-171.
- Chambless, D. L. y Hollon, S. D. (1998). Defining empirically supported therapies. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 66, 7-18. [doi:10.1037/0022-006X.66.1.7](https://doi.org/10.1037/0022-006X.66.1.7)
- Chang-Arana, Á. M. (2015). *Adaptación y propiedades psicométricas del Inventario de Ansiedad ante el Desempeño Musical de Kenny (IADM-K)* (Tesis de licenciatura inédita). Universidad de Lima. Recuperado de: <https://repositorio.ulima.edu.pe/handle/ulima/1081>
- Chang-Arana, Á. M. (2016). Ansiedad ante el desempeño musical en estudiantes de música peruanos: diferencias de acuerdo con el género, la institución educativa y el género musical. *Persona*, 19, 167-177. <https://doi.org/10.26439/persona2016.n019.978>
- Chang-Arana, Á. M., Kenny, D. T. y Burga-León, A. A. (2018). Validation of the Kenny Music Performance Anxiety Inventory (K-MPAI): A cross-cultural confirmation of its factorial structure. *Psychology of Music*, 46 (4). <https://doi.org/10.1177/0305735617717618>
- Clark, D. B. y Agras, W. S. (1991). The assessment and treatment of performance anxiety in musicians. *American Journal of Psychiatry*, 148, 598-605.
- Cohen, R. A. (2011). Yerkes-Dodson Law. En J. S. Kreutzer, J. DeLuca y B. Caplan (Eds.), *Encyclopedia of Clinical Neuropsychology*. Nueva York: Springer. https://doi.org/10.1007/978-0-387-79948-3_1340

- Davey, G. (2008). *Psychopathology: Research, assessment, and treatment in clinical psychology*. Massachusetts: Blackwell Publishing.
- Dobos, B., Piko, B. F. y Kenny, D. T. (2019). Music performance anxiety and its relationship with social phobia and dimensions of perfectionism. *Research Studies in Music Education*, 41 (3), 310-326. <https://doi.org/10.1177/1321103X18804295>
- Fernholz, I. et al. (2019). Performance anxiety in professional musicians: A systematic review on prevalence, risk factors and clinical treatment effects. *Psychological Medicine*, 49 (14), 2287-2306. <https://doi.org/10.1017/S0033291719001910>
- Fine, C. (2010). *Delusions of Gender*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Fishbein, M. y Middlestadt, S. (1988). Medical problems among ICSOM: Overview of a national survey. *Medical Problems of Performing Arts*, 3 (1), 1-8.
- Grant, D. M. M. y Wingate, L. R. R. (2011). Cognitive-Behavioral Therapy. En *The initial psychotherapy interview* (1.ª ed.). Elsevier. <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-385146-8.00011-0>
- Horowitz, J. (1992). *Conversations with Arrau* (2.ª ed.). Nueva York: Limelight Editions.
- Juncos, D. G. y De Paiva e Pona, E. (2018). Acceptance and commitment therapy as a clinical anxiety treatment and performance enhancement program for musicians. *Music & Science*, 1. <https://doi.org/10.1177/2059204317748807>
- Juncos, D. G. y Markman, E. J. (2016). Acceptance and commitment therapy for the treatment of music performance anxiety: A single subject design with a university student. *Psychology of Music*, 44 (5), 935-952. <https://doi.org/10.1177/0305735615596236>
- Juncos, D. G. et al. (2017). Acceptance and commitment therapy for the treatment of music performance anxiety: A pilot study with student vocalists. *Frontiers in Psychology*, 8, 1-16. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.00986>
- Kenny, D. T. (diciembre de 2009). The factor structure of the revised Kenny Music Performance Anxiety Inventory. *International Symposium on Performance Science*. Auckland. Recuperado de: <http://www.legacyweb.rcm.ac.uk/cache/fl0019647.pdf>
- Kenny, D. T. (2011). *The psychology of music performance anxiety*. Nueva York: Oxford University Press.
- Kenny, D. T. (2016). Short-term psychodynamic psychotherapy (STPP) for a severely performance anxious musician: A case report. *Journal of Psychology and Psychotherapy*, 6, 272. [doi:10.4172/2161-0487.1000272](https://doi.org/10.4172/2161-0487.1000272)

- Kenny, D. T. y Holmes, J. (2015). Exploring the attachment narrative of a professional musician with severe performance anxiety: A case study. *Journal of Psychology and Psychotherapy*, 5 (4), 1-6. [doi:10.4172/2161-0487.100019](https://doi.org/10.4172/2161-0487.100019)
- Kenny, D. T., Arthey, S. y Abbass, A. (2014). Intensive short-term dynamic psychotherapy (ISTDP) for severe music performance anxiety: Assessment, process, and outcome of psychotherapy with a professional orchestral musician. *Medical Problems of Performing Artists*, 29 (1), 3-7.
- Kenny, D. T., Arthey, S. y Abbass, A. (2016). Identifying attachment ruptures underlying severe music performance anxiety in a professional musician undertaking intensive short-term dynamic psychotherapy (ISTDP): Case study. *SpringerPlus*, 5, 1591. [doi:10.1186/s40064-016-3268-0](https://doi.org/10.1186/s40064-016-3268-0)
- Kenny, D., Driscoll, T. y Ackermann, B. (2014). Psychological well-being in professional orchestral musicians in Australia: A descriptive population study. *Psychology of Music*, 42 (2), 210-232. <https://doi.org/10.1177/0305735612463950>
- Kwan, P. Y. (2016). *The effect of music performance anxiety, context, modality and observers' music expertise on judgment of musical performances* (Tesis de maestría inédita). University of Jyväskylä. Recuperado de: <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/50620>
- Lin, P., Chang, J., Zemon, V. y Midlarsky, E. (2008). Silent illumination: A study on chan (zen) meditation, anxiety, and musical performance quality. *Psychology of Music*, 36 (2), 139-155. [doi:10.1177/0305735607080840](https://doi.org/10.1177/0305735607080840)
- Martínez, M. C. y Paterna, C. (2010). *Manual de psicología de los grupos*. Madrid: Síntesis.
- Montello, L., Coons, E. E. y Kantor, J. (1990). The use of group music therapy as a treatment for musical performance stress. *Medical Problems of Performing Artists*, 5, 49-57.
- Nagel, J. (2010). Treatment of music performance anxiety via psychological approaches: A review of selected CBT and psychodynamic literature. *Medical Problems of Performing Artists*, 25, 141-148.
- Neale, M. C., Hettema, J. M. y Kendler, K. S. (2001). A review and meta-analysis of the genetic epidemiology of anxiety disorders. *The American Journal of Psychiatry*, 158 (10), 1568-1578. Recuperado de: <https://doi.org/10.1176/appi.ajp.158.10.1568>
- Olatunji, B. O. y Wolitzky-Taylor, K. B. (2009). Anxiety sensitivity and the anxiety disorders: A meta-analytic review and synthesis. *Psychological Bulletin*, 135 (6), 974-999. [doi:10.1037/a0017428](https://doi.org/10.1037/a0017428)

- Osborne, M. S., Kenny, D. T. y Cooksey, J. (2007). Impact of a cognitive-behavioural treatment program on music performance anxiety in secondary school music students: A pilot study. *Musicae Scientiae*, 11, 53-84. [doi:10.1177/ 102986490701105204](https://doi.org/10.1177/102986490701105204)
- Pecen, E., Collins, D. y MacNamara, Á. (2016). Music of the night : Performance practitioner considerations for enhancement work in music. *Sport, Exercise, and Performance Psychology*, 5 (4), 377-395.
- Perdomo-Guevara, E. (2014). Is music performance anxiety just an individual problem? Exploring the impact of musical environments on performers' approaches to performance and emotions. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 24 (1), 66-74. <https://doi.org/10.1037/pmu0000028>
- Pinto-Aguilar, G. G. (2018). *Evidencias de validez del Inventario de Ansiedad ante el Desempeño Musical en instrumentistas de la ciudad de Trujillo* (Tesis de licenciatura inédita). Universidad César Vallejo. Recuperado de: <http://repositorio.ucv.edu.pe/handle/20.500.12692/24505>
- Spielberger, Ch. y Díaz-Guerrero, R. (1970). *Inventario de ansiedad: Rasgo-estado (IDARE)*. Florida: University of South Florida.
- Su, Y. et al. (2010). Effects of using relaxation breathing training to reduce music performance anxiety in 3rd to 6th graders. *Medical Problems of Performing Artists*, 5, 82-86.
- Taylor, A. y Wasley, D. (2004). Physical fitness. En A. Williamon (Ed.), *Musical excellence: Strategies and techniques to enhance performance* (pp. 163-178). Nueva York: Oxford University Press.
- Thurber, M. R., Bodenhamer-Davis, E., Johnson, M., Chesky, K. y Chandler, C. K. (2010). Effects of heart rate variability coherence biofeedback training and emotional management techniques to decrease music performance anxiety. *Biofeedback*, 38 (1), 28-39. [doi:10.5298/1081-5937-38.1.28](https://doi.org/10.5298/1081-5937-38.1.28)
- Valle, M. L. (2014). Ansiedad estado y ansiedad rasgo en bailarines según el tipo de danza que practican y su condición como bailarín. *Persona*, 17, 139-158. <https://doi.org/10.26439/persona2014.n017.293>
- Vento-Manihuari, A. V. (2017). *Ansiedad y afrontamiento en estudiantes de un conservatorio de música* (Tesis de licenciatura inédita). Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado de: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/23/browse?type=author&value=Vento+Manihuari%2C+Rosa+Maria>
- Wesner, R. B., Noyes, R. y Davis, T. L. (1990). The occurrence of performance anxiety among musicians. *Journal of Affective Disorders*, 18, 177-185.

- West, R. (2004). Drugs and musical performance. En A. Williamon (Ed.), *Musical excellence: Strategies and techniques to enhance performance* (pp. 271-290). Nueva York: Oxford University Press.
- Yoshie, M., Kudo, K. y Ohtsuki, T. (2008). Effects of psychological stress on state anxiety, electromyographic activity, and arpeggio performance in pianists. *Medical Problems of Performing Artists*, 23 (3), 120-132.
- Yoshie, M., Kudo, K., Murakoshi, T. y Ohtsuki, T. (2009). Music performance anxiety in skilled pianists: Effects of social-evaluative performance situation on subjective, autonomic, and electromyographic reactions. *Experimental Brain Research*, 199 (2), 117-126. <https://doi.org/10.1007/s00221-009-1979-y>



José Ignacio López Ramírez Gastón

(Barcelona, 1968)



Doctor y Magíster en Música por la University of California San Diego y Licenciado por el Departamento de Estudios Comparados de la Ohio State University. Actualmente es Coordinador del Laboratorio de Música Electroacústica y Arte Sonoro de la Universidad Nacional de Música e Investigador del Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Como investigador musical y artista sonoro, su línea de trabajo está enfocada en los procesos de recepción y percepción de los fenómenos musicales transnacionales y la construcción de identidades musicales desde los imaginarios de localidad y globalidad.

El ritual de lo habitual: apuntes introductorios sobre un rock nacional peruano¹

The Ritual of the Habitual: Introductory Notes on a Peruvian National Rock Music



José Ignacio López Ramírez Gastón

Universidad Nacional de Música

jlopezr@unm.edu.pe



Resumen

La participación del rock en el desarrollo de comunidades musicales en el Perú es un tema no explorado dentro del ámbito académico. En la construcción de los modelos nacionales y regionales de una musicalidad propia, las músicas populares urbanas de origen extranjero no han sido consideradas; tampoco lo han sido como elementos en la formación de una identidad regida por los parámetros del discurso del Estado-nación. En este trabajo, exploramos las confrontaciones y dicotomías que mantienen el tema del rock como ajeno y a las comunidades musicales del rock nacional, como lejanas.

Palabras clave

Rock; música popular; música peruana; rock nacional; translocalidad; nacionalismo

Abstract

The involvement of rock music in the development of music communities in Peru is an unexplored theme in the academic world. In the construction of national and regional models of a distinctive musicality, popular urban music of foreign origin has not been considered; nor has it been considered as an element in the formation of an identity governed by the discursive parameters of the nation-state. In this work, we explore the confrontations and dichotomies that are maintained as foreign in the subject of rock and in the communities of national and global rock music.

Keywords

Rock; popular music, Peruvian music; national rock, translocality; nationalism

Recibido: 12/05/20

Aceptado: 06/06/20

¹ El título de este texto refiere no solo a la producción del grupo Jane's Addiction de 1990, sino también a la conferencia "El Ritual de lo Habitual: percepciones del rock peruano como escenificación de lo cotidiano" (López, 2016).

Introducción

*If I ask you difficult questions
If I make improper suggestions
Would you find that a risk to your health
Would you put me up on the bookshelf
With the books and the plants?
Adam Ant*

*Me encanta el huayno ctmr. Es original y no
una triste y mediocre copia.
Oscar Perez²*

El 15 de marzo de 2020 el Gobierno peruano declaró el estado de emergencia y el aislamiento social obligatorio como resultado de la pandemia de carácter global producida por el coronavirus SARS-CoV-2. Si alguien dudaba de la extensión de los procesos dinámicos de globalización, la rápida propagación del virus demostró el nivel de conexión e intercambio existente entre todas las geografías pobladas del planeta. Mas allá de los posicionamientos que buscan recalcar las divergencias entre los diferentes espacios geográficos y culturales, o mantener un distanciamiento (conceptual) que salvaguarde *nuestras* culturas del peligro de la homogenización, algo nos está quedando más claro que nunca: el ciudadano no representa las fronteras previstas por su Estado-nación.

La comprensión de esta fluidez natural entre fronteras construidas o imaginadas ha recalcado, nuevamente, la necesidad de enfrentarse a los fenómenos culturales y, entre ellos, a la música, desde perspectivas que articulen las experiencias colectivas más allá de las unidades políticas que las albergan. En este sentido, la exploración académica de las prácticas musicales y sus productos tiende a alejarse, cada vez más, de una noción encapsulada de espacios y comunidades musicales rígidos e invariables, y se enfrenta a la pluralidad y ambigüedad generada por fenómenos de interdependencia e interconectividad, en los que *las músicas* son vistas como el resultado de procesos dinámicos de intercambio cultural. Después de todo, “almost every form of art music or popular music that we cultivate or study today is in some way related to the patterns of intercultural reciprocity that were set in place during this age of incipient globalization” (Irving, 2010). O, como diría Josh Kun, “music is always from somewhere else and is always en route to somewhere else” (Kun, 2005, p. 20).

2 Una conversación de Facebook viralizada en el 2020, en la que alguien bajo el nombre de Carlos Guerrero, exmiembro de la banda de rock setentera We All Together, discute con un cibernauta de nombre Oscar Perez, ha puesto en evidencia la disputa que presenta al rock nacional como un elemento de base para la discriminación de clase, y una polarización frecuente que presenta al rock como un ejemplo de *foraneidad musical*. Más allá de las disputas sobre la veracidad de las denuncias, el evento y su repercusión evidencian la existencia de conflictos y negociaciones de clase presentes en torno a los discursos del rock nacional.

Entre las expresiones musicales del mundo contemporáneo, podemos encontrar tanto la presencia de discursos globales como la aceptación de nuevas formas de articular identidad y sentido de pertenencia dentro de una condición de multiculturalidad en la que la diversidad no es un factor de exclusión sino un campo para la creación de nuevas subjetividades y transversalidades unificadoras. Dicho esto, la percepción de los movimientos musicales globales se ha encontrado enfrentada, también, por posicionamientos políticos tradicionalistas que ven en la presencia de *migraciones* musicales o en los discursos de hibridación musical fuerzas neocoloniales que desvirtúan los saberes musicales de las comunidades culturales preexistentes y un peligro en la construcción de una memoria cultural que valora lo *arcaico* y lo *residual* sobre lo *emergente*.³

Bajo esta perspectiva proteccionista, podemos fácilmente identificar a uno de nuestros más claros *usual suspects* en los viajes musicales del s. XX al Perú: el rock anglosajón. Si bien la simple existencia de comunidades musicales derivadas del vasto y flexible término *rock* debería ser suficiente para declarar la necesidad de explorar y validar sus desarrollos como parte del engranaje y tejido social de un grupo humano, ya sea este definido sobre la base de una nación, región o espacio geográfico, o una comunidad translocal, global o virtual, la aparente simplicidad de este argumento es confrontada por una serie de paradigmas nacionalistas y localistas, de representación y valoración musical existentes en el espacio local peruano, aunque derivados, también, de discursos *extranjeros*. No obstante, la “cultural imperialism hypothesis is clearly a poor guide to understanding the global circulation of music today” (Stokes, 2004), las asimetrías culturales y procesos de dependencia cultural impuestos y controlados por una industria musical global no dejan de representar la capacidad *invasiva* del proyecto unificador occidental en los espacios declarados como periféricos. En este sentido, el rock peruano se posiciona al medio de una contienda que nos permite abordar temas de legitimidad, apropiación, hibridación, representación, aculturación, inclusión y translocalidad, frente a una modernidad global que cruza nuestras fronteras a una velocidad mayor a la que tomamos en definir las.

En este texto nos enfrentaremos a algunas de las problemáticas planteadas durante el desarrollo de las percepciones sobre el rock en el país, entre ellas (1) la posibilidad de declarar la peruanidad para el rock hecho en el Perú, (2) las imaginaciones nacionales alrededor de los momentos de tensión en el desarrollo del rock inicial en el Perú y (3) la experiencia del que escribe, desde el mundo académico nacional, sobre la inclusión del rock en los temas de estudio de la música popular peruana⁴. Al final, presentaremos a modo de conclusión y *evaluación de impacto* algunos temas por confrontar, y que consideramos esenciales para el desarrollo de un estudio del rock nacional que nos permita explorar y evaluar los motivos e intenciones que han acompañado a nuestros múltiples actores en una historia inicial del rock peruano y frente a múltiples naciones imaginadas.

3 Sobre el tema de salvaguarda patrimonial e imaginación nacional, puede verse Williams (1980) y García (2013).

4 En este sentido, este texto forma parte de exploraciones generadas por el proyecto de investigación Geografías Sonoras de la Lima del S XXI (PUCP) y es parte de un esfuerzo mayor por mapear culturas musicales urbanas nacionales.

1. El Perú no es un país rockero: sobre lejanías y exotismos

... ese día aflorará, poderoso y arrollador, un gran arte nacional
de tema, ambiente y espíritu indígena, en música, en poesía,
en pintura, en literatura, un gran arte que, por su propio genio nacional
tendrá el más puro y definitivo valor universal
José María Arguedas⁵

El Perú es un espacio geográfico cuya fragmentación cultural nunca ha sido superada. La percepción de un centralismo que gira en torno a una *ciudad de los reyes* postvirreinal contrasta con una imaginación geográfica postcolonial que asocia a la población indígena peruana con los Andes (Radcliffe, 1996, p. 27). Ante una serie de emergencias históricas y conflictos identitarios nunca resueltos, las posibilidades de discutir la problemática presencia del rock pasarían, imperceptible e involuntariamente, a ser consideradas como tangenciales o irrelevantes frente a las necesidades de la nación por declarar y mantener un rumbo. Por otro lado, una Lima —y, por extensión simbólica, la costa peruana— como *ladera del Ande* o, en su representación negativa más extrema, como el Anti-Perú (Valcárcel, 1945, p. 69), difícilmente podría constituirse como un espacio para la construcción de una musicalidad nacional, y más bien ha tendido a ser representada como “el muro posterior de contención” (Robles, 2016) que busca en el exterior, y le da la espalda al *Perú profundo*, a sus referentes culturales. Estos modelos de representación interna de la dicotomía centro-periferia sirvieron para hacer visibles las comunidades musicales de sectores marginados por el discurso nacional precedente, pero también sirvieron para impedir el estudio de las culturas de música popular que pudieran representar a las élites limeñas. Podemos ver un claro ejemplo de este problema en la selección de objetos de estudio dentro de la música popular, como ocurre en el caso de la música criolla. Como menciona Rohner en una entrevista: “Un grupo de élite había construido una idea de ‘lo criollo’. Y, entonces, si se iba a estudiar la cultura popular, estudiar lo criollo parecía un contrasentido porque estaba asociado a esas élites”⁶. Un caso similar es el de el jazz en el Perú, que no contaría con textos académicos hasta el 2013, y sobre el que su influencia en la “revigorización de algunos estilos de la música popular tradicional, especialmente de la costa urbana del Perú” (López, 2013) pasaría, en gran parte, desapercibida.

El rock inicial del Perú no fue un fenómeno netamente limeño, como lo atestigua la presencia de bandas rockeras a lo largo del país durante los sesenta: Los Datsun’s (Huancayo), Los Texao (Arequipa), Los Sideral’s (Ayacucho), Los Espectros (Cusco), Los Teddy’s (Iquitos). Sin embargo, por las razones mencionadas, ha estado siempre fuera del radar del análisis académico y del estudio musicológico, y ligado simbólicamente a los espacios urbanos de una costa *ajena* al país o, en todo caso, de discursos de élites

⁵ Arguedas, 1986, p. 58.

⁶ <https://elbrujo delas calles.lamula.pe/2017/05/21/fred-rohner-no-es-felipe-pinglo-quien-comienza-a-cantarle-a-la-modernidad/elbrujo delas calles/>. En esta entrevista, Rohner también declara la importancia de la aparición del libro de José Antonio Lloréns, *Criollos y andinos en Lima* (1983), en establecer la posibilidad de estudiar los fenómenos culturales de la música popular costeña.

conectadas con la capital como fuente de influjo de géneros musicales importados. Entre estas bandas iniciales, Los Sideral's, por dar un ejemplo alejado de la capital, intentarían romper la barrera divisoria de algunos de los discursos nacionales, desde fuera de la capital, y participar del modelo de representación andino e incaista⁷, con versiones como *Virgenes del Sol o Amor indio* en 1968⁸, y con una versión de *El cóndor pasa* y el tema *Cuando el indio llora* en 1969⁹. Esta asociación con el discurso andino les ha valido en Discogs, uno de los mayores catálogos de internet de producciones musicales, la clasificación de música quechua.¹⁰ Esta intención inclusiva y homogenizadora en algunos de los discursos del rock peruano de la década de los sesenta marcaría una ruta que, si bien no define la existencia de un conflicto social o confrontación cultural explícita, pone en evidencia las tensiones entre múltiples discursos sociales y musicales, y presenta al rock como una herramienta de negociación no solo sonora sino discursiva. Un análisis profundo sobre los procesos y contradicciones de las estrategias de autoidentificación y autoexotización como recursos para la formulación identitaria y como herramientas mediático-comerciales funcionales en el caso del rock peruano se encuentra aún pendiente. La posibilidad de identificar elementos nacionalistas y populistas en algunos proyectos musicales del rock ha facilitado su inserción en los discursos del país y declarado su valor no solo desde el punto de vista de la defensa nacionalista, sino también como puentes vinculantes entre mundos culturales percibidos como distantes o antagónicos. Un modelo de pensamiento postcolonial que intenta enfatizar *the rest* por encima de *the west*¹¹ a través de estrategias indirectas de subversión es común a un rock nacional que aún no logra sentirse en casa. Frente a los modelos de nación que se identifican con el "desire to capture a vanished cultural 'essence'" (Clifford, 1986, pp. 113, 124; Marcus y Fischer, 1986, pp. 24, 167), el rock nacional no termina de reconocerse como *distinto* y mantiene una incómoda posición mediadora entre los discursos de la modernidad y las tradiciones románticas imaginadas que el proyecto nacional enfatiza.

Mas allá de la existencia de grupos de rock a lo largo y ancho de la nación desde los sesenta, y de estos y otros intentos por *peruanizar* el rock, la idea del rock como un fenómeno foráneo difícilmente adaptable o popularizable en el país se ha mantenido. Uno de los temas recurrentes en las conversaciones de la última década sobre el rock en el Perú gira alrededor de la frase "el Perú no es un país rockero". La frase ha sido repetida en innumerables ocasiones, normalmente por productores y músicos del ambiente del rock, con relación a la dificultad por generar un público masivo para las expresiones sonoras del rock nacional¹². Este discurso desesperanzado y autocrítico no es exclusivo del ambiente

7 Ya en 1963 el grupo chalaco Los Incas Modernos tomó una ruta similar con su versión rock del tema "Carnavalito", aunque la inclusión de este tema y el cambio de nombre de los The Jay Hawks para la edición del disco es un asunto que merece mayor exploración.

8 Los Sideral's - *Los Sideral's*. Odeon del Perú LD - 1685. 1968. LP. Títulos A1 y A4.

9 Los Sideral's - *Ritmos Espaciales*. Odeon Del Perú - ELD-1809. 1969. LP. Títulos A1 y A3.

10 <https://www.discogs.com/Los-Siderals-Los-Siderals/master/1102169>.

11 Sobre el controversial tema de la valoración de Occidente por sobre el resto del planeta puede consultarse Ferguson (2011).

12 Un par de ejemplos: <https://peru.com/entretenimiento/musica/alberto-menacho-peru-no-pais-rockero-video-noticia-247511> (2014), <http://elidiomadelosdioses.com/mauricio-hooker-el-peru-no-es-un-pais-rockero-por-esencia/> (2018).

nacional, y lo vemos presente en otros países de Latinoamérica como posicionamiento defensivo del rock como representante de la modernidad y la globalización, frente al desarrollo de una crítica postcolonial y postoccidental en la que “[l]os pensadores latinoamericanos usan esta supuesta posición subalterna, tanto para criticar el discurso de la modernidad occidental, como también para clarificar su identidad desde la perspectiva de la liberación” (Knauß, 2012, p. 219). En este sentido, liberarse de los discursos de occidente podría contar entre sus requisitos con el liberarse del rock. La frase se ha repetido en otros entornos latinoamericanos como México y Colombia¹³, lo que demuestra la continuidad de una comunión latinoamericana imaginada¹⁴ en la que conocimiento “situado” (Rojas, 2010) es automáticamente replicado por los rockeros latinoamericanos; declarando así una situacionalidad translocal derivada de la percepción de una historia paralela entre los países liberados del Imperio español¹⁵.

El proyecto *Radiografía social de los gustos musicales en el Perú*, elaborado por el IOP PUCP en el 2007¹⁶ identificó, mediante una encuesta a nivel nacional urbano-rural, al rock en español como un “género musical favorito” en 18.4 % y al rock en inglés en 14.4 % de la población entrevistada. Esta encuesta, que contó con la colaboración del proyecto de investigación Geografías Sonoras de la Lima del siglo XXI¹⁷ y con la participación del investigador Fred Rohner, nos presenta una comunidad musical que consideramos estadísticamente importante, aunque para Rohner no “haya una música que cunda en todas las capas sociales, en todo nivel, por más de cincuenta años. Ni el rock. El rock hasta hoy es un fenómeno minoritario”¹⁸. Las diferentes lecturas posibles con respecto a la información estadística obtenida demuestran el carácter subjetivo que acompaña nuestras percepciones sobre la música popular nacional. Las polarizaciones o desacuerdos sobre la relevancia del rock demuestran sesgos cognitivos, preferencias y entrenamientos ideológicos que toman prevalencia por sobre las estadísticas descriptivas o inferenciales.

Los discursos musicales contemporáneos presentan una ambivalencia discursiva que intenta determinar el valor de una cultura musical con relación a su masividad y, al mismo tiempo, valorar la expresión cultural de grupos minoritarios o subalternos. Una visión del rock que lo posiciona como un componente del imperialismo cultural del Occidente imaginado dificulta la declaración del rock peruano como una fuerza marginal, subalterna o, de acuerdo con algunos parámetros peruanos en las ciencias sociales, menos aún, como música popular. En todo caso, consideramos que, si bien las estadísticas pueden demostrar la existencia de un porcentaje no desdeñable de la población interesada en el rock, la

13 Un ejemplo colombiano contemporáneo es <http://blogs.eltiempo.com/eskarlata/2020/07/16/voces-y-guerreros-del-rock-nacional/> (2020).

14 Si bien el término latinoamericano es históricamente de mayor uso, en realidad refleja un concepto hispanoamericano de unidad basada en el idioma y de la cual países como Brasil son, en algunos casos, excluidos.

15 Una excepción notable a esta regla es el caso de Argentina, considerado como un país de fuerte tradición rockera, hasta el punto de compararse con el fútbol como pasión nacional: <https://www.shock.co/musica/futbol-o-rock-quien-es-el-rey-en-argentina-ie2561>.

16 <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/110428>

17 Proyecto dirigido por el autor del presente artículo

18 <https://elbrujodelascalles.lamula.pe/2017/05/21/fred-rohner-no-es-felipe-pinglo-quien-comienza-a-cantarle-a-la-modernidad/elbrujodelascalles/>.

valoración de las comunidades musicales no puede depender de cuotas cuantitativas. Toda cultura musical existente en el país forma parte del tejido cultural de los espacios geográficos formados por las múltiples comunidades identificadas con la nación peruana.

La idea de Perú como un país no rockero no solo pone de manifiesto las problemáticas de un nacionalismo musical exclusivista o los fracasos económicos de una pequeña industria discográfica y de espectáculos, sino que sirve como declaración de distancia y *dimisión* representativa ante las configuraciones de identidad musical que han logrado, en las últimas décadas, negociar su inclusión simbólica dentro del panorama de las músicas del Perú, lo que incluye, entre otros, la música latinoamericana; la música criolla; la música chicha y la cumbia; la música afroperuana; y los diferentes discursos musicales de fusión o hibridación que incluyan temas nacionalistas, como en el caso específico del jazz en su relación con la música criolla y la música afroperuana, o la música académica occidental de elementos incaístas o autoctonistas. El rock ha declarado una condición de marginalización debido a su falta de participación en los procesos de legitimización regional construidos sobre los intercambios entre los diferentes proyectos de nación en Hispanoamérica y que, juntos, declaraban a México como su frontera norte.

2. El rey ha muerto, que viva el rey: cosmopolitanismos y localismos en acción

*Rechazábamos que, por provenir de Norteamérica,
al rock lo consideraran "alienante",
sin profundizar en que estaba generando
una contracultura y un movimiento músico-social.*

Pico Ego-Aguirre

La muerte de Gerardo Manuel Rojas el 4 de julio de 2020, quizá uno de los mayores propulsores del rock nacional, ha puesto el tema del rock nuevamente en discusión. Por un lado, se presentó en la plataforma www.change.org una petición ante el Ministerio de Cultura del Perú para declarar el 18 de agosto, fecha de nacimiento de Gerardo Manuel, como Día del Rock Peruano¹⁹. Por otro lado, si bien esta petición fue propagada en las redes sociales y se produjeron respuestas de apoyo, algunas pocas voces discrepantes dentro del ambiente del rock presentaban a Gerardo Manuel como una figura extranjerizante que apoyaba el *otro* rock y no el desarrollo de las culturas musicales locales.

Dentro del ambiente del rock nacional, hay cierta necesidad popular por justificar el aparente apoyo al rock norteamericano por el uso del inglés; ello se ve reflejado en un artículo de El Comercio titulado "Gerardo Manuel: ¿Por qué el fallecido artista optó por cantar en inglés?"²⁰. El texto nos abre una puerta a la percepción popular del rock en el país y sus obligaciones nacionalistas. Navegando cuidadosamente en la frontera entre el nacionalismo y el antiamericanismo, el texto acentúa un comentario atribuido a

19 <https://www.change.org/p/aaneyra-cultura-gob-pe-18-de-agosto-dia-del-rock-peruano>.

20 Juan Diego Rodríguez Bazalar. "Gerardo Manuel: ¿Por qué el fallecido artista optó por cantar en inglés?". *El Comercio*. 4 de julio del 2020.

Gerardo Manuel con relación al disco *Machu Picchu 2000*, publicado en 1971²¹, y a la, ahora, controversial idea de tener títulos en castellano, como “Hey, españoles. ¿No escuchan el lamento de los incas?”, cantados en inglés:

Durante la composición del material, el dúo Simon & Garfunkel lanzó su versión de “El cóndor pasa”, y según recordaba Gerardo Manuel, afirmaron que era una obra original. “Dijeron que era, primero, un tema norteamericano, que era de ellos, luego que era de un compositor boliviano, y se terminó aclarando el asunto cuando se supo que era de Daniel Alomía Robles –contó-. Entonces, como una especie de revancha que nos quisimos tomar, les hicimos una sopa de su propio chocolate e hicimos este long play que se vendió mucho en Alemania y EE.UU.

La idea del uso del inglés como eje de una *revancha* nacionalista contra el *plagio* norteamericano del patrimonio musical nacional no concuerda con el historial de Gerardo Manuel, quien dos años antes había formado el grupo The (St. Thomas) Pepper Smelter y publicado el disco *Soul & Pepper* cantado en inglés²². Sin embargo, la atención al tema del idioma en el artículo evidencia el tema de fondo: “El gesto da cuenta de que Gerardo Manuel Rojas Rodó [...] tenía las cosas claras”²³. La claridad de propósito a la que el texto refiere no va ligada al discurso de Gerardo Manuel, sino a la necesidad de proclamar y exportar los discursos nacionales de pertenencia, lo que legitimaría al rock como producto propio y no ajeno, como modelo de defensa nacional frente a un enemigo imaginado. Más allá de la reinterpretación presentada por el artículo, el disco *Machu Picchu 2000* representa, en realidad, la confluencia de múltiples discursos: el valor de una industria musical globalizada, la modernización, el incaísmo, el antihispanismo, la exotización de los productos nacionales, la valoración de culturas musicales globales como el rock psicodélico y un cosmopolitanismo participativo transfronterizo.

La relación ambivalente del Perú con la cultura *norteamericana* ha originado una posición también ambivalente con respecto a las culturas musicales que puedan caer bajo sospecha de *infiltración cultural extranjera*. La delicada y delgada línea que aleja el proceso de apropiación de formas musicales globales de una considerada *legítima* expresión local como acción global enfrenta al rock peruano, y a otros géneros universalizados o universalizables, con una serie de disyuntivas de difícil resolución. Anteriormente, hemos tratado el tema de la llegada de *músicas foráneas* con relación al jazz en el Perú (López, 2015), al heavy metal nacional (López y Risica, 2018) y a la aceptación de la música electrónica en el país (López, 2019). A pesar de las diferencias coyunturales, históricas y musicales entre géneros como el jazz, la música electrónica, el metal y el rock, en el caso peruano, estos y otros géneros musicales y las comunidades locales que los representan comparten procesos conflictivos de inserción cultural. Uno de los enfoques centrales de nuestro trabajo gira en torno a la aceptación y exploración de modelos de subalternidad

21 Gerardo Manuel & Humo – *Machu Picchu 2000*. Polydor – 2403 003. 1971.

22 The (St. Thomas) Pepper Smelter – *Soul & Pepper*, Virrey – DVS 689. 1969.

23 Juan Diego Rodríguez Bazalar. “Gerardo Manuel: ¿Por qué el fallecido artista optó por cantar en inglés?”. *El Comercio*. 4 de julio del 2020.

desplazados por los paradigmas que informan las construcciones identitarias populares nacionales.

La frase “el rock es cultura”, popularizada en nuestro país por Gerardo Manuel, refleja condicionamientos y posicionamientos latinoamericanos y peruanos específicos. La frase ha sido utilizada, por décadas, para enfrentar las críticas a los aspectos socialmente disruptivos y contraculturales del rock. Por un lado, la percepción conservadora peruana identificaba al rock con el exceso y una desobediencia juvenil impostada, que no encontraba equivalentes a las revoluciones producidas por las subculturas juveniles norteamericanas e inglesas²⁴. Por otro lado, y ante un orgulloso Michel Chevalier²⁵, tanto el proyecto político francés, que intentaba separarnos de una *américa anglosajona* declarando la *raza latina*, como la necesidad de una respuesta *latina* al expansionismo norteamericano del s. XIX (Gobat, 2013) marcaron un discurso antinorteamericano que proyectaría en sus versiones más contemporáneas una visión ambivalente sobre la música popular anglosajona. La frase representaba una extensión de la leyenda “el disco es cultura”, presente en muchas publicaciones discográficas del país, tanto de productos musicales nacionales como extranjeros, lo que implicaba una necesidad de extender el concepto frente a una posible exclusión del rock de la lista de productos musicales de valor cultural.

3. [Re]construyendo historias: alienados norteamericanistas, neovelasquistas y otros seres mitológicos

*¿Cómo era aquí? ¡Aquí mandaba el embajador americano!
Cuando yo era presidente, el embajador tenía que pedir audiencia
y yo lo manejaba a seis pasos. Yo los fregué.
Yo boté a la misión militar americana.
Juan Velasco Alvarado²⁶*

*No des vueltas buscando culpable.
Culpable soy yo.
José Luis Rodríguez*

Uno de los temas más controversiales con relación a la posible interferencia de los discursos políticos nacionalistas y la presencia de un antiamericanismo funcional gira en torno a la participación de la dictadura de Juan Velasco Alvarado durante la primera etapa del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada (1968-1975). Si bien en su momento el discurso hegemónico sobre la participación de Velasco en el (sub)desarrollo del rock enfatizaba el carácter antiamericano de la revolución, escritores y críticos del rock más contemporáneos han minimizado radicalmente esta posición y tienden a subestimar el rol de los discursos de las diferentes izquierdas peruanas en el proceso; en algunos casos,

24 Sobre el tema específico de las subculturas juveniles inglesas de la postguerra véase Hall y Jefferson (1993).

25 Sobre el discurso de Chevalier con relación a los Estados Unidos consúltese Chevalier (1839).

26 César Hildebrandt. “¡Increíble! ¡Velasco se nos confiesa!”. *Caretas*, 3 de febrero de 1977.

llegan a declarar comentarios que consideran a Velasco como un posible factor en el fracaso del rock nacional durante los sesenta como parte de una ficción colectiva:

Eso es un mito, pero hay que decir que mucha gente que vivió en esa época lo cree. Para ellos es su realidad. No olvides que existe lo que se llama la auto mitificación, cuando uno se elabora su propio pasado. Ahí estamos en un campo más complejo. La mayor parte de la gente con la que yo he conversado que vivió en esa época te dice que sí pues, que con mayor o menor énfasis, la dictadura militar mató al rock.²⁷

En la construcción de un discurso de representación social, la confrontación de los procesos de interpretación del lenguaje de los *otros* puede enfrentarnos a lecturas que aparentan una *unintelligible inauthenticity* (Thomas, 1991), sobre todo cuando uno intenta relacionarlos con el discurso propio o los propios sesgos discursivos, tanto personales como del entorno social inmediato o el discurso intelectual oficial. La idea de que los informantes y participantes de un proceso social puedan ser declarados no como fabricantes interpretativos de sus propias realidades, sino como incapacitados para darnos información pertinente o *real* sobre sus experiencias personales va un poco más allá de la autocrítica común presente en el investigador etnográfico, quien más bien ve en sus propias carencias la dificultad para comprender la experiencia de una infranqueable otredad. Un elemento esencial para el desarrollo de un análisis histórico-social implica una exploración de los conceptos e ideas que informan tanto la construcción de identidad por los actores de un fenómeno social como los conceptos e ideas impuestos por los investigadores y comentaristas sobre el pasado para facilitar una interpretación contemporánea que las inunde de significado (Carretero, 2013). El uso de un criterio selectivo de la información, que subestima las fuentes primarias frente a los discursos de defensa política, y trasfiere la idea de *culpa histórica* a los músicos de la época, ha sido compartido por múltiples comentaristas del rock nacional:

Es muy simplista atribuir la debacle de la primera generación de bandas del rock peruano a la dictadura de Juan Velasco Alvarado. Por lo general utilizan dicho argumento los miembros de los propios grupos de esa época para justificar su súbito desinterés y falta de visión frente a una escena que, gracias a su comportamiento poco decidido, sucumbió ante el primer embate serio que sufrió (Gutiérrez, 2010).²⁸

Incluso investigadores de la música popular como Rohner han compartido una opinión personal sobre el tema y fuera del marco académico: "Quizá la adjudicación de este freno en la cultura rockera a Velasco [...] sea parte de la satanización que durante los últimos treinta o cuarenta años se ha hecho de su gobierno"²⁹.

Algunas de las nociones centrales de los nuevos discursos interpretativos sobre la relación entre la dictadura de Velasco y el desarrollo del rock cumplen la función de eliminar la

27 Oscar García. "Entrevista a Pedro Cornejo". *El Comercio*, 25 de julio del 2018. <https://elcomercio.pe/somos/historias/pedro-cornejo-disparate-absolute-decir-saicos-inventaron-punk-noticia-539170-noticia/>.

28 <http://rockperuanorollos.blogspot.com/2010/08/por-que-se-fue-por-que-murio.html>.

29 <http://columnabeat.blogspot.com/2017/12/velasco-y-el-rock-en-historia-secreta.html>.

presencia del Gobierno en los procesos de subvaloración del rock, ya sea responsabilizando a los músicos de la época por un señalado debacle roquero o declarando el periodo como uno de los de mayor efervescencia y desarrollo para el rock en el país. Estos posicionamientos antagónicos tienen en común la necesidad de liberar a Velasco de aquella satanización mencionada por Rohner.

Por su parte, Carlos Torres, autor del libro *Demoler* (2009), ha sido uno de los pocos autores en presentar una visión un poco más neutral y menos politizada del fenómeno. Aun así, considero que este posicionamiento debe ser identificado y analizado en función al discurso popular contemporáneo dentro de los ambientes del análisis del rock, y con una visión histórico-crítica más que conciliadora: "Ahora, Velasco no prohibió el rock ni las matinales. Pero sí los músicos se sintieron arrinconados frente a un aire nacionalista que estaba en la época, porque había nuevos sectores sociales que aparecieron en la escena pública"³⁰.

El último capítulo de esta aparente disputa polarizada entre simpatizantes y antagonistas de Velasco, en relación con el rock, acaba de ser presentada a través de la publicación de dos textos sobre el tema en el libro *Mitologías velasquistas Industrias culturales y la revolución peruana (1968-1975)* (Sanchez, 2020). A pesar de presentarse como una respuesta investigativa que intenta develar la falsedad o veracidad de los mitos existentes sobre el tema, estos dos textos replican y legitiman, más bien, los discursos que han poblado la controversia en los últimos años. Si bien no se puede culpar a los autores por la respuesta mediática de sus productos, el título del artículo en *La República*, a raíz de estas publicaciones, evidenciaría el sesgo: El mito del dictador que odiaba el rock.³¹ En un proceso de *reemplazo mitológico*, el interés por comprender el desarrollo del rock nacional se ve eclipsado por el protagonismo individual de Velasco y la producción de nuevos contramitos que buscan alejarnos de la imagen de *genio malvado* del dictador, pero que, en este esfuerzo, dejan al rock como un tema secundario en la conversación.

Más allá del caso específico del rock, una comprensión de los procesos de gobierno del momento es necesaria para poder acercarse al ambiente al que las músicas consideradas como foráneas se enfrentaban. Estos procesos incluyen (1) el discurso de la reforma educativa, (2) los mecanismos de control y transferencia de información política por medio de los medios de difusión masiva y (3) la conformación y objetivos presentados por el Instituto Nacional de Cultura instaurado por el gobierno en 1972.

El *Informe general de la reforma de la educación peruana*, publicado por el Gobierno en 1970, declaraba en su punto 1.3 lo siguiente:

30 <https://peru21.pe/cultura/carlos-torres-velasco-prohibio-rock-musicos-sintieron-arrinconados-417801-noticia/>.

31 <https://larepublica.pe/domingo/2020/09/06/el-mito-del-dictador-que-odiaba-el-rock/>

Frente a la multiplicidad de formas culturales populares, regionales y de grupos sociales, se ha afirmado en los medios urbanos peruanos una sub-cultura de élite, divorciada de aquellas y de procedencia foránea [...] desarraigada de la sociedad global [...] un mero apéndice o reflejo de tradiciones o normas de cultura originadas en las sucesivas metrópolis dominadoras exteriores (España, Inglaterra, indirectamente Europa en general y, más recientemente, los Estados Unidos de Norteamérica)³².

La distinción entre cultura popular y subcultura por parte del Gobierno de turno es, en este caso, importante. La aparente asignación del término *subcultura* a las élites, en contraste con la multiplicidad de formas culturales que declara, se aleja del concepto tradicional de subcultura como declaración de *desviación* o *diferencia* de una cultura mayor de la cual se ha derivado o dentro de la cual se encuentra incluida, absorbida o, en último caso, adjunta. El texto declara, más bien, a esta subcultura como divorciada, desarraigada y foránea. La distinción presentada se aleja de una lectura clásica desde la sociología marxista de autores como Hall, que encontrarían ejes de resistencia social en las subculturas (Hall, 1976)³³. Consideramos que, el proceso de encapsulamiento y confinamiento producido por la demarcación de estas culturas de élite, en las que se incluyen, entre otros y en diferentes niveles, tanto la música criolla como el rock, impedía ver con claridad la flexibilidad y movilidad de los procesos de las artes musicales consideradas de origen extranjero y aisladas por un divorcio que declaraba diferencias irreconciliables. Además, el listado de las metrópolis dominadoras exteriores no es ni irrelevante ni anecdótico. Para el caso aquí enfrentado, basta la mención de Inglaterra y los Estados Unidos para acercarnos a una visión local general de las culturas anglosajonas.

Es también importante aclarar que el discurso presentado por este informe no fue ni exclusivo del Gobierno entrante ni innovador en su momento. De hecho, el Perú presentaba ya un largo historial antiamericano, reforzado por los discursos antimperialistas de Mariátegui y Haya de la Torre durante los años veinte y presente en los discursos de Arguedas contra los *países monstruos*, especialmente los Estados Unidos. El Gobierno de Velasco se puede diferenciar por "... un grado especial de conflicto por las nacionalizaciones de empresas norteamericanas (IPC, Grace, Marcona, etc.) y [...] el viraje hacia la Unión Soviética en materia militar" (Arequipeño y Jiménez, 1994, p. 106). Al momento del golpe de Estado de Velasco, el Perú formaba parte de una guerra fría latinoamericana (Brand, 2012) en la que si "Peru were to achieve greater prosperity, it would have to loosen the ties that bound it to the United States" (Brand, 2010, p. 475). En este sentido, pensar en el rock desarrollado en el Perú, durante este periodo, como una entidad aislada y culturalmente impenetrable, incapaz de ser afectada por los discursos oficiales y las políticas de Gobierno, nos impide enfrentarnos a las ambigüedades de una relación con múltiples capas de análisis y comprensión, e importante en el desarrollo de las culturas musicales en el Perú.

32 Reforma de la educación peruana: informe general. Ministerio de educación, Comisión de reforma de la educación, 1970, p. 16.

33 Los discursos del Centre for Contemporary Cultural Studies que dirigiera Hall entre 1964 y 1979 en la Universidad de Birmingham y, por lo tanto, paralelos al Gobierno de Velasco pondrían en valor el desarrollo de subculturas, hoy parte del discurso común de los estudios culturales.

Dejando de lado la posible percepción del rock por el Gobierno como parte de un set de subculturas rechazables, dañinas o irrelevantes, ya sea que el Gobierno tuviera o no el rock en la mira, existe otro aspecto importante que acompañó la llegada del rock y cuya importancia tampoco ha sido analizada en profundidad: la posición contracultural. El fenómeno contracultural, a diferencia del concepto de subcultura, implica una declaración expresa de disociación del *statu quo*. En este sentido, y dentro de la variedad del rock peruano, podemos encontrar tanto variantes subculturales (distintivas) como contraculturales (disociantes). Consideramos que una pequeña confusión terminológica sobre los discursos culturales del rock, tanto fuera como dentro del país, ha alimentado la necesidad de declarar un enfoque defensivo del posicionamiento del Gobierno que contraste con la presentación de este, como eje protagónico de un veto con nombre propio. Los discursos de la revolución contracultural presentes en el rock inglés y americano son recibidos y replicados por los rockeros peruanos desde una perspectiva conceptual universalista, en la que ideas románticas y ambiguas como libertad, revolución, rebeldía; y vagas nociones políticas contra la tiranía, la autoridad, el Gobierno, la guerra (y por consecuencia los militares), la tradición, las jerarquías sociales, etc., son enarboladas como parte de un discurso global. Es decir, también es parcialmente cierto que, como diría un gringo, “Velasco just happened to be there”.

Un ejemplo claro de esta situación es la aparición en 1974, en plena dictadura, del disco *¿Quién es el Mayor?* de Gerardo Manuel & C. V. P.³⁴. Atento a los discursos antisistema del rock internacional, el disco comienza con dos versiones de carácter político-contestatorio traducidas al castellano: *Pirámide*, basada en *Pyramid* de The Alan Bown, y *Disculpe señor*, basada en *Pardon Me Sir* de Joe Cocker. Frases como “Gente que vivía libre y sin temor de expresar su pensamiento” en *Pirámide* podrían fácilmente estar relacionadas con el discurso de libre expresión fomentado por la contracultura norteamericana de los sesenta y los discursos de rebelión juvenil presentes en el rock inglés de la época y, por esto, representar el modelo de protesta global contra al autoritarismo. Sin embargo, la expropiación por parte del Gobierno, pocos meses después de salido el disco, de los grandes diarios de circulación nacional y la aparición, el mismo año, del Estatuto de Prensa, que en su artículo 24 declaraba que debían “tener cabida, en actitud pluralista y dialogante, los enfoques ideológicos que encuadran dentro de los parámetros de la Revolución Peruana” (Merino, 1977, p. 95) nos enfrentan a un autoritarismo por parte del Gobierno que pudo haber sido fácilmente interpretado por los rockeros nacionales como contrario a los discursos del Free Speech Movement (1964-1965), que tenía como componente central la destrucción del engranaje de un sistema político-social considerado como venenoso.

El caso de la interpretación libre de la letra de *Pardon Me Sir* nos presenta ante un problema un poco más complejo. Al transformar la letra original, el grupo incorpora en su versión una serie de temas no presentes directamente en la canción original, lo que orienta a la versión castellanizada en una posición contestataria más dura y directa que la versión sarcástica y humorística de Joe Cocker. En su versión, Gerardo Manuel no guarda la

34 Gerardo Manuel & C.V.P. – *¿Quién es el Mayor?* Polydor– 2403007, 1974.

esperanza de Joe Cocker y declara que las posibilidades de comunicación son difíciles y que la protesta puede llegar a realizarse por *las malas* si la respuesta no es favorable:

Joe Cocker

Pardon me, friend
If what I'm saying
don't seem right
But that's the only chance I get now, all day and night - hey

Pardon me, Sir
If what I'm saying brings you down
But that's the only way to show you that I'm a clown - uh uh, hey

I'm quite sure you understand - my baby

Pardon me, friend
If what I'm saying don't ring true
But that's the only way I know now
to get through to you - ooh

Gerardo Manuel & C. V. P.

Disculpe, señor,
antes de escuchar lo que diré,
pero es la única manera,
de protestar.

No está bien, señor,
que se nos quite el derecho a surgir.
Pues si más sabes es más alto tu valor.

No hay manera de entendernos

Está en un error
si piensa que nos vamos a someter.
Y si no entiende por las buenas,
ya verán.

Ya sea que Gerardo Manuel y otros rockeros de la época percibieran o no una amenaza a sus libertades en el Gobierno Revolucionario de la Fuerzas Armadas, es natural ver al rock en una posición de confrontación discursiva frente a ciertos parámetros del Gobierno y una posible actitud de simpatía con otros. El discurso nacionalista del arte del disco mediante la representación de Machu Picchu refleja tanto una visión turístico-comercial como una declaración identitaria. En todo caso, este disco no se encontró solo en su protesta antigobierno. En 1972, PAX presentó *May God and your will land you and your soul miles away from evil*, sobre el que hemos comentado con anterioridad, junto con Risica, lo siguiente:

[Este] disco cuya carátula representaba un mensaje velado contra la dictadura militar de Juan Velasco Alvarado. Aunque es posible especular sobre lo que uno pudo haber hecho ante circunstancias o gobiernos diferentes, Miguel Flores (autor de la carátula) considera que hubiera realizado el mismo trabajo contra cualquier gobierno, y que la carátula no estaba orientada ni principal y ni exclusivamente al gobierno en turno, sino contra cualquier sistema de gobierno presente (López y Risica, 2018, p. 21).

Poca o ninguna atención se ha prestado a los procesos de cambio conceptual que han acompañado el desarrollo de los diversos entornos políticos nacionales, a la forma en la cual estos procesos reconfiguraron los modelos de ejecución para la música considerada como extranjera y a los mecanismos de apropiación permitidos dentro de los discursos nacionales en sus diferentes etapas. En muchos casos, el tema del rock nacional, durante este periodo, se ha centrado en la búsqueda del *decreto perdido* que habría prohibido el rock —una especie de página 11 inversa, cuya no existencia simplificaría el rol de las confrontaciones ideológicas y cerraría el caso—.

Las específicas relaciones y tensiones, simpatías y desamores, que sirven de referente para la construcción del modelo *Velasco vs Rock*, carecen por el momento de los procedimientos de análisis histórico-conceptual necesarios para sugerir mayores conclusiones y determinar *pruebas* en favor de los diferentes posicionamientos posibles. En este sentido, la polarización culpa-inocencia y la necesidad de separar a Velasco de su carácter simbólico como “líder de la revolución” desvían la atención del tema principal: las negociaciones y tensiones en el desarrollo del rock nacional durante el periodo. Ante esta preocupación por la declaración de culpables, el análisis crítico ha sido dejado de lado por una polarización defensiva en la que un nuevo discurso hegemónico intenta desplazar al anterior bajo premisas similares de negación o desplazamiento de significados. Velasco representa la maduración de procesos históricos divergentes y no confrontados con relación al tema planteado de la presencia y el desarrollo del rock en el Perú durante ese periodo. La confrontación entre imaginados *criptovelasquistas comunistas* y *criptoamericanistas alienados* revela importantes procesos sociales no resueltos en los que la configuración del rock pasa a un segundo plano sobre otros temas de carácter sociológico igualmente importantes.

4. Tan cerca y tan lejos: percepciones peruano-limeñas sobre el rock

En nuestras primeras experiencias con jóvenes estudiantes³⁵, pudimos percibir una visión del rock carente de connotaciones contextuales o histórico-sociales. El interés por el rock se centraba en los aspectos logístico-prácticos de la sonoridad y la ejecución musical. Una dificultad para comprender los fenómenos musicales de forma integral era acompañada por posicionamientos ideológicos y emocionales que, si bien pueden ser comunes a la juventud o a una población estudiantil centrada en la ejecución musical y no acostumbrada a las disputas analíticas del mundo académico, reflejaba una serie de sesgos culturales y paradigmas nacionalistas cuya importancia no debe ser desestimada, y cuya presencia ha poblado nuestros espacios de trabajo académico. En todo caso, estas primeras observaciones permitieron distinguir contrastes discursivos y modelos de valoración, en referencia al rock, presentes en las nuevas generaciones de músicos populares que buscaban la profesionalización. La transversalidad y permanencia de estos modelos, recurrentes en otras instancias y espacios del discurso musical nacional, debe ser explorada con mucho mayor detalle.

Las variantes del discurso nacional enfrentadas, sobre la presencia del rock, reflejaban procesos de negociación ambivalentes, en los cuales las visiones del rock como ejercicio de contraculturalidad y rebeldía social eran compartidas con una vaga visión de la cultura norteamericana como el agente central de un imperialismo cultural alienante. Esta ambivalencia se ve perfectamente representada en el comentario de un alumno durante su control de lectura: "Tu curso parece historia de los Estados Unidos y no historia del rock". Si bien el tema es complejo y otros elementos juegan un rol importante en este tipo de declaraciones, consideramos que el comentario era representativo de un entorno en el que el folclor norteamericano, como eje del desarrollo del rock, había pasado desapercibido o había pasado a ser velado por una necesidad de congruencia con los discursos de nación prevalentes en el Perú desde principios del s. xx. A esto hay que aunar el hecho de que el ambiente del estudio musical en el Perú no contempla el estudio de los fenómenos internacionales ni las investigaciones no localizadas en el país como una posibilidad. Para el investigador musical peruano no solo es difícil estudiar fenómenos musicales extranjeros, sino que es prohibitivo.

La organización de un ciclo de conferencias en el 2015 sobre temas relacionados con el rock bajo el título "Ciclo de música popular"³⁶ evidenció, además, una serie de procesos selectivos y de valoración con relación al rock. Si bien las conferencias fueron exitosas y la respuesta demostró la existencia de espacios de interés sobre el tema en el ambiente universitario, algunos comentarios fueron reveladores; podemos extraer tres declaraciones generales de las respuestas, al ciclo, de algunos estudiantes de ciencias sociales en las redes sociales, algunas de las cuales se desarrollan en este texto: (1) el estudio de

35 Tras casi dos décadas de residencia en los Estados Unidos, una de las primeras labores académicas del autor de este artículo, a su regreso al Perú, fue la de profesor del curso de Historia del Rock en la Escuela de Música, Facultad de Artes Escénicas en la Pontificia Universidad Católica del Perú (2012-2013).

36 Estudios Generales Letras. Pontificia Universidad Católica del Perú. (2015)

la música popular extranjera es un tema aún controversial en el ambiente académico nacional; (2) el rock no es percibido como un fenómeno de la música popular, pues este término se reserva para músicas de connotación social masiva y de sectores específicos de la población considerados populares y exclusivamente dentro del ambiente nacional; (3) las variantes del rock no son vistas como parte de la música nacional o, por lo menos, su incorporación no ha sido negociada en los discursos sobre la música peruana. Uno de los comentarios más destacados en las redes sociales por parte de un investigador musical, y que ayuda a comprender las problemáticas planteadas, declaraba: "Tu conferencia es muy interesante... si estuviéramos en 1990 y en Miami".

Estos dos ejemplos en el ambiente académico peruano reflejan una serie de estructuras de respuesta social fácilmente identificables dentro del ámbito de la cultura musical nacional, aunque no necesariamente discutidas con la profundidad necesaria, y hasta el momento no vinculadas de forma directa con el tema del rock en el Perú. La percepción de comentarios aislados como opiniones subjetivas, inciertas y puramente anecdóticas ha dificultado la identificación de discursos populares institucionalizados y presentes, también, dentro de los discursos argumentativos académicos en el país. En este sentido, los tácitos acuerdos sociales presentes en los discursos antiamericanistas o antihispanistas nacionales no pueden ser dejados de lado al enfrentarnos a la presencia del rock en el Perú. Si hemos declarado con anterioridad la inevitabilidad de los procesos de globalización, también debemos declarar la existencia de fronteras conceptuales que cumplen un papel determinante en la definición de los discursos de aceptación o integración a los que el rock nacional ha tenido que enfrentarse.

El Perú, como idea, es un espacio conceptual complejo y a veces indescifrable que rebalsa toda conversación habitual sobre la construcción de un Estado-nación, la percepción de ciudadanía o la necesidad de declarar unidad. Mientras intentamos formular aún el sueño *westfaliano* de una integridad nacional física, la naturaleza múltiple de nuestras *naciones* y la ambigüedad de sus fronteras culturales interrumpen continuamente este esfuerzo político, trastornando la seguridad de un ciudadano peruano en crisis continua de identidad. Más allá de si esta ambigüedad y pluralidad de los modelos de configuración identitaria nacional son parte o no de un proceso viable y con futuro, lo que es delicado de discutir es el rol que estas *dificultades* han tenido en la construcción de conceptos de cultura musical que puedan ser declarados como nacionales o propios. Una serie de dicotomías que presentan el desarrollo colonial como una disputa entre opuestos eternos (colonizador/colonizado) ha invisibilizado la complejidad de los procesos de hibridación cultural en los que múltiples actores han renegociado continuamente sus identidades y construido modelos musicales hechos por *nosotros*, pero, muchas veces, sin posibilidad de ser declarados como *nuestros*. En este sentido, una crítica de los discursos nacionales que han informado el desarrollo de modelos exclusivistas para la declaración de acciones musicales como propias es esencial para poder enfrentarnos al desarrollo musical nacional global, es decir, un espacio donde lo nuestro y lo ajeno se alimentan continuamente.

Conclusiones: cuestiones/controversias/disputas no resueltas sobre el rock nacional

Hemos buscado explorar en este artículo una serie de disyuntivas esenciales para la comprensión del desarrollo del rock en el Perú y sus respectivas ambivalencias, a través de nuestra experiencia participativa y la confrontación de tres temas recurrentes. Cada uno de los temas aquí discutidos requiere de una investigación profunda y detallada que va más allá de los objetivos de este texto, en el que hemos considerado importante presentar un contraste analítico frente a una estructura circular de observación del rock nacional, cuyos sesgos culturales direccionan respuestas potenciales aceptadas y amplificadas de forma automática por los entornos tanto populares como académicos. Este acuerdo implícito de opiniones socialmente concertadas elude los mecanismos requeridos para evidenciar y comprobar las declaraciones y conclusiones exhibidas, y es filtrado por las tradiciones retóricas locales y un sesgo confirmatorio selectivo que tiende a polarizar tanto a las comunidades representadas como a quienes las analizan, en un ritual ya habitual en la construcción de significados en la nación.

Dada la necesidad de enfrentar las peculiaridades de este contexto, presentamos aquí, a modo de decálogo, una serie de declaraciones/propuestas/recomendaciones esenciales que deben ser abordadas, y que no han sido planteadas oficialmente ni resueltas aún, ni en el ámbito popular ni el ámbito académico, con respecto a la presencia del rock en el Perú. Hemos intentado mostrar, a lo largo del texto y con relación a ángulos de acercamiento específicos, las experiencias producidas por el contraste cultural entre múltiples sociedades y momentos, normalmente agrupados y segmentados bajo las dicotomías clásicas de nacional-extranjero o propio-ajeno. Nuestros modelos de análisis musical mantienen, muchas veces, una visión monolítica y rígida de entidades culturales y grupos humanos que son imposibles de simplificar bajo los formatos que han sido propuestos por nuestros investigadores y otros autores interesados en el tema. Ni la música de la América precolombina ni la desarrollada durante el periodo colonial inicial deben ser entendidas como entes inmutables de representación para una nación nueva, como el Perú, que busca en el pasado múltiples, y muchas veces inconexos, referentes para la unidad del proyecto nacional. En la búsqueda de sonoridades nativas que fortalezcan la unidad nacional, perdemos de vista el carácter orgánico de los procesos musicales presentes dentro de las fronteras políticas del país. La permeabilidad y fluidez de los fenómenos culturales ha permitido la llegada y asimilación del rock, lo que ha generado comunidades musicales que formulan su identidad sobre la base de la reconstrucción transformativa de los símbolos de un rock mundial que se adapta continuamente a los nuevos entornos que lo acogen.

El rock, como cualquier otra manifestación musical, difícilmente se circunscribe al área geográfica de las naciones que lo originaron, y no guarda pertenencia geográfica o cultural, fuera de la ejercida por los individuos y comunidades que formulan y articulan visiones de representatividad e identidad, alrededor de las diferentes manifestaciones del rock, y que lo declaran como referente. En este sentido, las problemáticas aquí presentadas revelan los enfrentamientos ideológicos entre diversos modelos paradigmáticos de orientación nacionalista, que presentan al rock con pocas opciones de negociación. El rock

peruano fluctúa libremente entre la posición de visitante instigador de reyertas elitistas antipatrióticas y la oportunidad de negociar su nacionalización mediante su adaptación a los patrones culturales aprobados.

Consideramos que las siguientes afirmaciones generales, relacionadas con el contenido del texto, y que esperamos sean discutidas con mayor profundidad en el futuro cercano, marcan algunos de los puntos centrales de tensión que de forma recurrente permean el desarrollo de las culturas del rock en las múltiples naciones peruanas:

1. La dicotomía colonial/colonizado, en sus múltiples variantes, representa un obstáculo para el desarrollo de las culturas derivadas del rock en el país.

Así pues, el ciudadano postcolonial se encuentra atrapado en un proyecto nacional que aún se encuentra en el proceso de formular espacios para el rock y otras corrientes musicales *inmigrantes*. Aquellos discursos nacionales que perciben el rock como producto de un imperialismo cultural fomentan una respuesta nacional que fluctúa entre la sospecha y el rechazo. Esto se ha visto evidenciado no solo en las disputas y controversias aquí presentadas, sino en las dificultades en el proceso de implementación de mecanismos culturales que incluyan al rock dentro de las políticas culturales de la nación. En tal sentido, la declaración de una *disonancia* obligatoria que nos diferencie de fenómenos musicales vistos como foráneos perpetúa el prejuicio y dificulta la integración de elementos musicales del rock al entorno de la nación, entendida esta en su condición múltiple.

2. Todo el rock generado en el país puede ser considerado como música nacional, más allá de sus características estilísticas.

En general, la posibilidad de percibir el rock hecho en el Perú como peruano ha dependido de una noción difusa de nacionalismo y populismo, en el que la idea de élite antes presentada intenta ser suavizada por una identificación con lo *popular*, tanto por un sentir tranquilizador de pertenencia como por una noción mercadotécnica. Los elementos identitarios presentes en la condición de ciudadanía y participación cultural representan respuestas nacionales y contextuales a las sonoridades del rock global. La comprensión de que un estilo musical puede ser apropiado y representar a las culturas del país sin que sea necesario recurrir a la impostación de elementos de autoexotización o declaraciones nacionalistas para convertirlo en local o oriundo es esencial para el desarrollo de corrientes musicales que se desarrollen con una libertad irrestricta y sin obligaciones político-sociales. La importancia del contexto en el desarrollo de respuestas musicales nacionales que, a simple vista, parecieran representar simplemente un proceso mimético es normalmente dejada de lado por una lectura exclusivamente morfológica y descriptiva.



3. Deben diferenciarse las actividades musicales de un rock nacionalista de las de un rock de carácter nacional.

Ya sea que este represente o no los modelos estilísticos, conceptuales o ideológicos declarados como nacionales, la noción de un rock nacional no debe ser confundida con la de un rock nacionalista o populista. Este *carácter nacional* no debe ser ni reglamentado ni restringido. Su condición de pertenencia debe ser regida por su participación dentro del discurso ciudadano, inmigrante o diaspórico de los diferentes posibles *mapas* de la peruanidad participativa.

4. Una percepción que presente al rock en confrontación con los estilos musicales que *representan* a la nación evita el desarrollo de un rock de carácter nacional, regional, o local.

Como hemos mencionado en el texto, la declaración de culturas musicales como el rock como lejanas a nuestra identidad dificulta su inserción en las actividades artísticas y culturales de la nación. La presentación de fenómenos musicales globales como alienantes y las prácticas de endogamia cultural fomentan el deterioro de las culturas que intentan defender, al intentar aislarlas de posibles elementos extraños que desvirtúen su condición de representatividad formal. Dado el carácter orgánico y fluido de los fenómenos musicales, estos se encuentran en constante transformación y cruzan continuamente las fronteras que los declaran *nuestros* o *ajenos*.

5. La distancia histórica presente en muchos de nuestros análisis sobre música popular peruana dificulta sentir al rock como un fenómeno musical local.

Es posible que el rock como fenómeno musical de la segunda mitad del s. xx no cuente con la distancia histórica, a veces requerida por los investigadores, para enfrentarlo. Las prácticas reconstructivas que intentan comprender desde el presente lo que aparenta *ya no ser* facilitan una sensación de inamovilidad en los fenómenos que tranquiliza la necesidad del investigador por un objeto fijo por observar. Nuestra mirada hacia el pasado musical del país no solo cumple los roles antes mencionados de unificación nacional, sino que también nos da cierta libertad expresiva en la que la subjetividad interpretativa permite un análisis crítico desapegado y liberado de las tensiones del momento. Los conflictos discutidos a lo largo del texto generan un entorno de tensión discursiva en la que los posicionamientos ideológicos se convierten en factores determinantes para la selección de nuestros casos de estudio. La falta de textos académicos de base sobre el desarrollo del rock en el Perú es parcial evidencia de este fenómeno.

6. Existe un modelo de intelectualidad nativista nacional que en su declaración dicotómica nosotros-ellos formula nuestras identidades en contraste con una noción de diversidad cultural inclusiva o bajo un sistema de inclusión selectiva.

Las construcciones, y condiciones, de pertenencia al Estado-nación se encuentran vinculadas a nociones nativistas que modifican el carácter de nación, lo que genera un espacio en el que convergen nacionalismo, populismo y consideraciones étnicas en la identificación, y por contraste exclusión, de los eventos, artefactos y acciones de relevancia cultural. La existencia de un rock nacional acentúa una condición postcolonial en la que los discursos presentados confrontan la necesidad de valorar los discursos de comunidades comprendidas bajo términos como nativo, oriundo o autóctono. Ante un discurso nativista, el rock podría no ser considerado como *natural* y, por extensión, tampoco como *patrio*.

7. Nuestro historial político debe ser considerado como relevante en los procesos de desarrollo del rock en el Perú.

Es necesaria una evaluación profunda de los aportes y obstáculos, ofrecidos tanto por los discursos políticos como por las entidades de Gobierno, para el desarrollo de culturas musicales que, como el rock, puedan ser consideradas como extranjeras o extranjerizantes. Si bien los poderes políticos no son el único elemento posible en la conformación de una comunidad musical, estas desempeñan un papel esencial en los desarrollos culturales del país. Esta relación debe ser evaluada no solo desde la perspectiva de una posible censura, discriminación o indiferencia gubernamental hacia las culturas del rock, sino desde los paradigmas antisociales o contraculturales de nuestras variantes del rock. Es decir, no solo deben tomarse en cuenta las políticas de Gobierno con relación al rock, sino las visiones del rock nacional sobre las estructuras y mecanismos de los diversos Gobiernos a los que se ha enfrentado.

8. El rock no necesita cumplir con una cuota estadística para ampliar nuestras investigaciones académicas.

Si bien las estadísticas parecen demostrar la presencia de interés por el rock, las declaraciones de música nacional sobre la base de conceptos estadísticos no representan la multiplicidad de las culturas musicales del país. Toda comunidad, por más ínfima que sea, merece ser considerada e incluida como parte de nuestras culturas nacionales. En todo caso, también es cierto que el interés por parte de los investigadores sobre el tema del rock depende de las actividades e intereses de los investigadores mismos. En tal sentido, la nueva generación de investigadores nacionales parece estar desarrollando un interés mayor por el rock, aunque esto está aún por ser evaluado en los años venideros. La inclusión del rock como tema en nuestros espacios académicos de enseñanza es determinante en la configuración de los futuros temas de estudio e investigación. Sería importante determinar la relevancia de la adición de los estudios del rock y otras culturas de la música popular a la educación nacional.



9. El rock un *agent provocateur*, útil como herramienta de exposición de modelos de exclusión musical.

Las disputas y controversias generadas por el rock en el Perú patentizan la presencia de modelos de exclusión y tensiones culturales no resueltos. Los problemas representados en el desarrollo del rock de nuestro país visibilizan una serie de percepciones de nación que han servido, a su vez, para articular modelos de identidad que carecen de compartimientos para la adición del rock a sus modelos discursivos. En este sentido, el rock instiga a la perpetración del *delito* de exclusión, poniendo en evidencia nuestros miedos y sospechas ante la otredad, y los encapsulamientos culturales que podrían dificultar la participación de la cultura de los *otros* en procesos sincréticos y de intercambio social y cultural. La identificación y análisis de estos modelos de exclusión es un vasto campo de exploración y aprendizaje sobre nuestras culturas musicales.

10. El tradicionalismo nacional es contrario a la contraculturalidad del rock anglosajón. Uno de los temas principales presentados en la conferencia El Ritual de lo Habitual, de la cual este texto toma su nombre (López, 2015), giraba en torno al carácter conservador del rock nacional. El rock como representante de culturas juveniles contestatarias y rebeldes ha quedado dentro del panorama del discurso de los músicos nacionales como un elemento simbólico-romántico y no como una actividad de resistencia social directa. Se identifique o no el rockero peruano con las nociones de contraculturalidad presentes en el rock inglés o norteamericano, estas no son *actuadas* por las contrapartes nacionales, y las actividades extremas (políticas o no) presentadas por los ídolos simbólicos de los movimientos rockeros no encuentran equivalentes en el rock peruano. Ni el comportamiento extremo de las estrellas de un rock comercial, hedonista y liberal, ni las actitudes de un rock político confrontacional o anárquico son replicadas o reconfiguradas en el entorno nacional. En tal sentido, los conflictos mencionados en este trabajo exhiben quiebres discursivos identitarios importantes en los entornos sociales urbanos del país. Podemos identificar en las comunidades rockeras nacionales, la búsqueda de nuevos referentes expresivos que a pesar de proyectar una declaración de *diferencia* manifiestan comportamientos contextualmente únicos y, en ese sentido, nacionales. Los paradigmas y actitudes sociales defendidos por un rock autodefinido como fuerza subterránea y subcultural son afectados por modelos de acción social moderada en un ritual de continuidad histórica local que aún encubre bajo una noción de autenticidad cotidiana los paradigmas de lo habitual.

Referencias

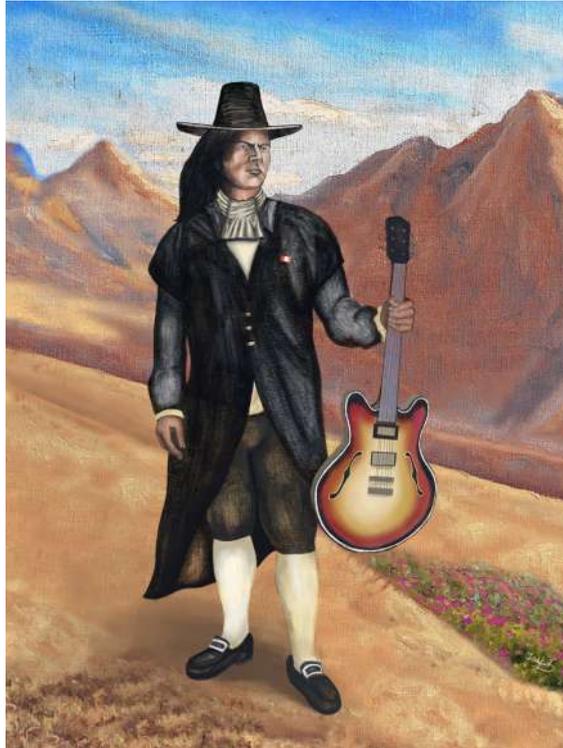
- Arequipaño, A. y Jiménez, J. F. (1994). Las relaciones del Perú y los Estados Unidos: ¿hacia un nuevo enfoque? *Pensamiento Constitucional*. 1(1), 93-124.
- Arguedas, J. M. (1986). *Nosotros los maestros*. Lima: Editorial Horizonte.
- Baker, A. y Cupery, D. (2013). Anti-Americanism in Latin America: Economic Exchange, Foreign Policy Legacies, and Mass Attitudes toward the Colossus of the North. *Latin American Research Review*, 48(2), 106-130.
- Brands, H. (2010). The United States and the Peruvian Challenge, 1968–1975, *Diplomacy & Statecraft*, 21(3), 471-490.
- Brands, H. (2012). *Latin America's Cold War*. Cambridge: Harvard University Press
- Bustos, P. (mayo de 1986). Gerardo Manuel: ¿Lo pasado... Pesado? *Revista Esquina*, 1.
- Carretero, M., Castorina, J. A. y Levinas, M. (2013). Conceptual Change and Historical Narratives About the Nation. A Theoretical and Empirical Approach. En S. Vosniadou (Ed.), *International Handbook of Research on Conceptual Change* (2a ed.). Routledge, 269-287.
- Chevalier, M. (1839). *Society, manners and politics in the United States; A series of letters on North America*. Boston: Weeks, Jordan and Company.
- Clifford, J. y Marcus, G. E. (1986). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Oakland: University of California Press.
- Cupery, D. (2016). Yankee Go Home & The American Dream? Confronting the Puzzling Coexistence of Anti-American Elite Rhetoric and Pro-American Public Opinion in Latin America. *The Latin Americanist* 60(4), 473-495.
- Ferguson, N. (2011). *Civilization: The West and the rest*. New York: Penguin Press.
- García, N. (2013). El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional. En E. Florescano (Coord.). *El patrimonio nacional de México I*. México: FCE.
- Gobat, M. (2013). The Invention of Latin America: A Transnational History of Anti-Imperialism, Democracy, and Race. *The American Historical Review*. 118 (5), 1345–1375.
- Hall, S. y Jefferson, T. (Eds.). (1976). Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain. Londres: HarperCollinsAcademic.
- Irving, D. R. M. (2010). The Globalization of Music: Origins, Development, & Consequences, c1500–1815. *Lecture Series*. Cambridge: University of Cambridge.

- Kun, J. (2005). *Audiotopia: Music, Race, and America*. Oakland: University of California Press.
- López, J. I. (2013). A mí sí me cumbé: fragmentos de la historia del jazz peruano. En Ruesga, Julian (Ed.). *Jazz en español. Derivas hispanoamericanas*. (pp. 385 - 419). Xalapa: Universidad Veracruzana.
- López, J. I. (2015). El extranjero íntimo: espacios imaginados y poscolonialidad durante la llegada del jazz al Perú. En Romero, Raul R. (Ed.). *Música Popular y Sociedad en el Perú Contemporáneo*. Lima: Instituto de Etnomusicólogo PUCP.
- López, J. I. (5 de octubre del 2016). El Ritual de lo Habitual: percepciones del rock peruano como escenificación de lo cotidiano. En *Primer Encuentro Internacional de Investigación en Artes Escénicas*. Facultad de Artes Escénicas – Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- López, J. I. y Risica, G. (2018). *Espíritu del Metal: Conformación de la Escena Metalera Peruana*. Lima: Sonidos Latentes y Discos Invisibles.
- López, J. I. (2019). *La Guardia Nueva: visiones sobre la música electrónica en el Perú*. Lima: IDE-PUCP.
- Marcus, G. E. y Fischer, M. F. (1986). *Anthropology as cultural critique: An experimental moment in the human sciences*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mercer, J. R. (1978). Test 'validity,' 'bias,' and 'fairness': An analysis from the perspective of the sociology of knowledge. *Interchange*, 9, 1-16.
- Merino, J. (1977). La prensa peruana antes y después de la socialización. *Revista Chasqui*, 17.
- Radcliffe, S. y Westwood, S. (1996). *Remaking the Nation: place, identity and politics in Latin America*. New York: Routledge.
- Robles, E. (2016). El indigenismo de Luis E. Valcárcel. *Pueblo Continente*, 27(1).
- Knauß, S. (2012). ¿Hay una filosofía postcolonial en América Latina? Fuentes y argumentos de la contra-hegemonía. *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, 2012 (13), 219-226.
- Sanchez, M. (Ed.). (2020). *Mitologías velasquistas Industrias culturales y la revolución peruana (1968-1975)*. Lima: PUCP.
- Stokes, M. (2004). Music and the Global Order. *Annual Review of Anthropology*, 33, 47-72.
- Thomas, N. (1991). Against Ethnography *Cultural Anthropology*, 6(3), 306-322.
- Torres, C. (2009). *Demoler: Un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú*. Lima:

Revolta Editores.

VanSledright, B. y Limón, M. (2006). Learning and teaching in social studies: Cognitive research on history and geography. En P. Alexander & P. Winne (Eds.), *The handbook of educational psychology* (2da ed.), 545-570). NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Williams, R. (1980). *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays*. Londres: Verso.



Tupac rock. Cuadro de Isabel de Fátima Rojas Colchado, realizado para el presente artículo.

→ **Antonio Nicolás Tolaba (Salta, 1994)**



Licenciado en Artes Musicales con orientación en Guitarra Clásica por la Universidad Católica de Salta, Escuela Universitaria de Música. Ofreció conciertos de “Nuevas músicas para guitarra” en base a investigación y análisis de las obras y brindó conferencias sobre folklore y guitarra argentina. Ha sido invitado de la Orquesta Sinfónica de Salta y participante del Festival Internacional de Música Antigua “Esteban Salas” en La Habana. Desarrolla el proyecto de investigación e interpretación musical *Ad Libitum ensemble*.

→ **Leonardo Giamminola (Salta, 1989)**



Estudió Composición musical en la Facultad de Bellas Artes en la Universidad Nacional de La Plata. Es fundador del *Proyecto social música escrita* que plantea el proceso de investigación y adaptación de música latinoamericana para ensambles y orquestas emergentes de Argentina. Estudia la Licenciatura en Artes Musicales con orientación Composición en la Universidad Católica de Salta, Escuela Universitaria de Música.

La suite La folía argentina. Un encuentro entre el legado hispano y la música folklórica argentina

The Argentine Folia suite. An encounter between the Hispanic legacy
and Argentine folk music



Antonio Nicolás Tolaba
Universidad Católica de Salta
at.adlibitum@gmail.com



Leonardo Giamminola
Universidad Católica de Salta
musicaescritasalta@gmail.com



Resumen

El presente trabajo busca resignificar el esquema armónico-melódico denominado *folía* dentro de los cánones de las danzas argentinas y sus géneros musicales, contrastando formas y parámetros sonoros a partir de un análisis del repertorio de ambos universos musicales. En este estudio, se exploran aspectos históricos y musicológicos de la folía hispana y aspectos contextuales de la creación musical en Argentina, como son el nacionalismo, el tradicionalismo y el nativismo. Con estos elementos, se propone una composición musical en forma de *suite*, la cual se basa en unir el esquema armónico-melódico de la folía española con los esquemas formales musicales de nueve danzas argentinas.

Palabras clave

Folía hispana; Argentina; composición musical; esquema armónico-melódico

Abstract

This paper presents a resignification attempt of the harmonic-melodic scheme from the folia within the musical canons of Argentine folk dances and their musical genres. It contrasts their forms and sound parameters, and it analyses of both musical's repertoire universes. This study explores historical and musicological aspects of the Hispanic folia and contextual aspects of music creation in Argentina; such as nationalism, traditionalism, and nativism. Using these elements, a musical composition in suite form is proposed. This composition unites the harmonic-melodic scheme of the Hispanic folia and the musical forms of nine Argentine folk dances.

Keywords

Hispanic folia; Argentina; musical composition; harmonic-melodic scheme

Recibido: 23/05/20

Aceptado: 03/08/20

Introducción

Muchos compositores, a lo largo de la historia universal de la música, han tomado la folía como fuente de inspiración, algunos han incorporado su impronta personal a dicho esquema musical; por ejemplo, Johan Sebastian Bach, quien incluye la progresión armónica en su cantata BWV 212 *Mer hahn en neue Oberkeet*. Otros se han ajustado a su estructura fundamental y, sobre esa base, han escrito sus propias versiones; por ejemplo, *Les folies d'Espagne*, de Jean-Baptiste Lully, o *las 26 Variaciones para orquesta*, de Antonio Salieri.

En la obra musical compuesta, se buscó la comunión entre el legado hispano y las raíces rítmico-armónicas de las danzas tradicionales argentinas y sus formas musicales. La obra escrita para dos instrumentos melódicos, guitarra y continuo, en forma de *suite* busca explorar la adaptación del esquema folía dentro de nueve formas musicales o especies argentinas: vidala, vidalita, bailecito, carnavalito, zamba, chacarera, milonga, tango y malambo. Además, se examinan, a través de los movimientos, las posibilidades de generar texturas musicales en las cuales conviven la identidad nacional argentina y la herencia musical hispana.

La folía según Fiorentino y Hudson

La folía, según la definición aportada por el Diccionario Enciclopédico Oxford de la Música (2015), es una:

Danza, probablemente de origen portugués, cuyo patrón armónico característico fue usado por diversos compositores de los siglos XVII y XVIII como base de series de variaciones. La línea del bajo de la folía, que establece su característico patrón armónico, con el tiempo se generalizó como una especie de bajo ostinato y, al igual que otras danzas renacentistas, solía agregarse un dibujo melódico particular; dicho dibujo —rítmico, melódico o una variante del mismo— terminó por adquirir una importancia similar a la línea del bajo y la estructura armónica, convirtiéndose también en un rasgo característico de la folía. (p. 596)

En el siguiente gráfico, se muestra la línea del bajo ostinato de la folía, acompañada de su respectiva melodía característica.



Figura 1. Esquema armónico de la folía española. Fuente: Diccionario Enciclopédico Oxford de la Música (2015).

Richard Hudson (1980) considera que el bajo ostinato de la folía cuyo esquema raíz en grados es i-V-i-VII-III-VII-i-V-i generalmente es acompañado por dos series melódicas: la primera citada arriba, la cual empieza y termina al unísono con los bajos; y la segunda, que se construye a partir de una tercera ascendente. Estas dos series son llamadas respectivamente 4 y 7, por los grados que más las caracterizan.



Figura 2. Secuencia armónica melódica de la folía según Hudson transcrita en la tonalidad de re menor. Fuente: Tesis doctoral de Giuseppe Fiorentino (2009).

Según Giuseppe Fiorentino (2009), “para Hudson el término *folía* indica dos estructuras armónicas diferentes, pero relacionadas, utilizadas durante el período barroco para escribir canciones, danzas y variaciones: la folía temprana y la folía tardía” (p. 21).

En el siguiente cuadro, extraído de la tesis doctoral del mismo autor, se pueden evidenciar las distintas características y variaciones de una y otra. Este esquema sirve como marco metodológico en el proceso de composición de la obra, puesto que muestra las variables en cuanto a estructura, ritmo, armonía y melodía, lo cual permite trabajar en la construcción final de la pieza.

	Folía Temprana	Folía Tardía
Período	1577 – 1674	1672 - 1750
Lugar	España e Italia	Mayormente Francia e Inglaterra
Estructura	4 frases de 4 compases Puede tener repeticiones y ritornelos.	2 secciones de 8 compases No hay repeticiones interiores del esquema. No tiene ritornelli.
Ritmo	Dos tiempos en anacrusa. Tempo rápido y vivo. Alternancia entre ritmos binarios y ternarios. Los acordes pueden tener duraciones diferentes.	Generalmente sin anacrusa. Tempo lento y solemne. Cada acorde del esquema ocupa habitualmente un compás entero. Énfasis en el compás de $\frac{3}{4}$.
Armonía	El acorde de tónica puede ser mayor, menor o mixto en la misma pieza. Frecuentemente se añaden nuevos acordes al esquema armónico. El mismo esquema armónico era utilizado en otras formas	El acorde de tónica es casi siempre menor (Re menor). Raramente se añaden nuevos acordes. El esquema armónico era el principal durante ese período histórico

Tabla 1. Clasificación de los tipos de folía según Hudson (1980)

Resulta fundamental, a modo de conclusión del apartado, retomar las investigaciones de Gombosi (1940) y Ward (1954), quienes consideran al esquema armónico-melódico de la folía como un esqueleto o estructura musical, que podía ser adaptada a textos o metros de danzas diferentes. Aquí radica la importancia de poder incorporar la secuencia y el esquema de la folía dentro de los marcos de danzas argentinas, pues estos pueden cambiar y adaptarse a las diferentes exigencias rítmico-armónicas que demande cada una.

Acerca del origen de las danzas argentinas y los géneros musicales

Existen dos teorías principales planteadas por el musicólogo argentino Carlos Vega (2014): en la primera, se plantea una superioridad de la música europea erudita por sobre las creaciones artísticas nativas; y la segunda, propone que las danzas argentinas tuvieron una evolución musical independiente de la influencia directa española:

1. El origen de nuestro folklore viene de las formas cultas europeas y allí están las raíces de nuestras canciones y danzas populares. El aporte europeo llegó a estas tierras por distintas vías y esta música fue incorporada en los salones del virreynato para luego generalizarse en la sociedad colonial, sufriendo los cambios estilísticos propios de este pasaje. Así llegó a difundirse entre las comunidades indígenas, afroamericanos y europeos, y luego al habitante rural y el criollo. La América folklórica es una retardada selección de la Europa superior. (Vega, 2014, p. 2)

2. Nuestras danzas no provienen de las folklóricas españolas. Los bailes europeos no se mezclaron con los indios ni los africanos para elaborar los bailes criollos; no hay evidencia documentada [de] que nuestras danzas desciendan de los salones superiores a todos los grupos que los sociólogos llaman "inferiores". (Vega, 2014, p. 2)

El nacionalismo argentino

Los conceptos citados a continuación permiten encontrar un hilo conductor acerca de los procesos que tuvieron lugar para la construcción de la música folklórica argentina, tanto desde el punto de vista académico como popular.

Resulta fundamental mencionar la teoría de Ernes Gellner, la cual propone que el nacionalismo "extrae su simbolismo de una entidad esencializada e idealizada denominada el *volk* o *volkstrum* la cual pretende defender, proteger, revivir o rescatar" (Buffo, 2017, p. 16).

En Argentina, dicho *volk* se basó en la caracterización de la figura poética e idealizada del gaucho, que ha sido construida por aquellos sectores altos del poder sociopolítico e intelectual. De esta manera, nace la idea de una identidad y un sentimiento nacional reforzados por todas las artes de la época, entre ellas la literatura, las artes plásticas, el teatro y la música.

Este concepto acerca de una construcción de la identidad nacional basada en la retórica de la década de 1980 y la teoría tópica musical¹ permite que los primeros músicos nacionalistas tomen los recursos y materiales propios de la música folklórica existente, circunscrita geográficamente en la llanura pampeana. De esa manera, utilizan y reinterpretan, casi siempre evocando aquellas raíces, pero sin mantenerlas como tales. Alberto Williams, considerado la piedra angular del nacionalismo musical argentino, dice al respecto: "No

1 Leonard Ratner. (1980). *Classic Music: Expression, Form, and Style*.

hagáis transcripciones de esos cantos y danzas, inspiráos en ellos; no reproduzcáis la imagen de la flor, aspirad su perfume; no dibujéis imitando, sino glosando el original; no repitáis, metamorfosead, no calquéis, cread” (Williams, 1951a, p. 15).

La construcción estético-musical realizada por los primeros músicos nacionalistas combina las técnicas compositivas académicas con las imágenes sonoras de la música nativa, pero no de manera textual, sino a partir de estas. El academicismo entonces plantea, al igual que en Europa, este tipo de nacionalismo musical: los ritmos, los giros melódico-armónicos, las cadencias y cualquier otra materia prima sonora se delimitan por la imitación de las formas y los cánones europeos, lo que deja de lado los orígenes formales y otras características propias de las danzas y especies musicales argentinas. Tal es el caso de *El rancho abandonado*, del mismo Williams; la *Sonata 1* para guitarra, de Carlos Guastavino; y el movimiento Los trabajadores agrícolas, de Alberto Ginastera, en las cuales se utilizan técnicas, formas y estilos europeos pero con rasgos y evocaciones tomados de la música nativa. Williams también deja sentada esa visión al señalar que “la técnica nos la dio Francia, y la inspiración, los payadores de Juárez” (1951b).

La técnica compositiva de la música nacional se ve reforzada y aclarada, por lo que el mismo Carlos Vega (1958) afirma que esta “aspira a expresar en el plano más elevado de las artes y las letras el espíritu del grupo o los grupos nacionales. Por lo común emplea las técnicas universales y busca en el folklore los elementos caracterizadores” (p. 15).

Ante ambas posturas, resulta importante señalar que en toda música académica de orientación nacionalista siempre estuvo latente una paradoja: la de que, al fin y al cabo, esta quería dejar de serlo.

En el anhelo, sin duda respetable, de querer crear una obra que identificara al país y que a la vez tuviera validez universal, había un reconocimiento implícito de que sólo Europa, con su autoridad, determinaba qué cosa era universal y qué cosa no lo era. (Pujol, 2013, p. 16)

Nativismo y tradicionalismo

Rubén Pérez Bugallo, en su artículo “Tradicionalismo, nativismo y proyección folklórica en la música argentina: labor y huella de los Gómez Carrillo” (1999, p. 1), describe las perspectivas aplicadas a la recreación y divulgación de formas musicales relacionadas, en cierta medida, con las folklóricas: el tradicionalismo, el nativismo y la proyección folklórica. Las dos primeras son fundamentales para entender el proceso compositivo de la folía argentina.

El movimiento tradicionalista, como lo llama Carlos Vega, surge como una reacción defensiva en cadena contra el fenómeno inmigratorio que sucedía en la Argentina a finales del siglo XIX e inicios del XX, con sus respectivas consecuencias relacionadas con las transformaciones culturales. Se hacía énfasis en lo romántico, la idealización del pasado, y la imagen arquetípica del gaucho. Según Pérez, el músico de esta época:

Con un paternalismo mal disimulado copia, repite, imita —o al menos cree hacerlo— algunas especies de la música tradicional [...]. Pero lo cierto es que unos y otros carecen tanto de herramientas metodológicas como de elementos técnicos de diagnóstico para determinar qué es realmente tradicional y qué no lo es. (Pérez, 1999, p. 8)

Por otro lado, el concepto de nativismo ignora casi en todos sus aspectos, excepto los rítmicos, a la música folklórica. “No se basa en ella [...] porque no está en sus planes conocerla, sino reemplazarla mediante cambiantes reformulaciones estilísticas” (Pérez, 1999, p. 8). El principal exponente de esta perspectiva folklórica es Atahualpa Yupanqui, quien sostiene que la música folklórica tiene un carácter fundamentalmente creativo y que solo conservó un parentesco más que lejano con la música criolla tradicional.

La obra musical: suite La folía argentina, obra para dos instrumentos melódicos, guitarra y continuo

En el siguiente apartado se describe las partes de la suite La Folía argentina², añadiendo fragmentos de los movimientos preludeo, vidala, vidalita, bailecito, carnavalito, zamba, chacarera, milonga y malambo³. (anexos 1 – 4).

I. Preludeo o introducción

El movimiento comienza con un preludeo de guitarra solista que evoca la técnica yupanésca. La introducción presenta, por primera vez en la obra, el esquema armónico melódico general de la folía, alternando las ornamentaciones en la voz superior e inferior respectivamente.

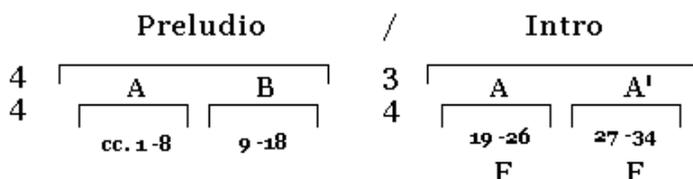


Figura 3. Estructura formal del movimiento 1. Fuente: Elaboración propia.

II. Vidala

La vidala se halla profundamente enraizada en la historia de toda la región llana de Tucumán, Santiago del Estero y sus provincias vecinas, llegando por el oeste hasta La Rioja y San Juan, y por el norte, hasta territorio boliviano. Sus melodías también reciben el nombre de *yaraví* en Jujuy. Cada región, posee sus características y diferencias, pero en todas se respeta, de manera general, el acompañamiento de percusión, ejecutado por una

² Enlace de la obra en audios: <https://drive.google.com/drive/u/4/folders/1p0ZN-6Ymi9Bu-4hCKmlP7QK-Cm8C2HScf>

³ Para acceder al score y particellas de la obra: at.adlibitum@gmail.com

caja o un tambor que acompaña al canto. La forma de estas composiciones está sujeta al texto, se presenta en coplas solas, quintillas o sextillas y a menudo poseen coplas con estribillos intercalados.

Este movimiento intenta reflejar el canto de las vidalas a través de las melodías de folías ejecutadas por las flautas y la imitación del bombo legüero o caja, rítmicamente, entre la guitarra y el chelo.

La estructura armónica y la coda final de este movimiento están basadas en el esquema folía a través del proceso compositivo de disminución armónica: 2 acordes por compás (ver Anexo 1).

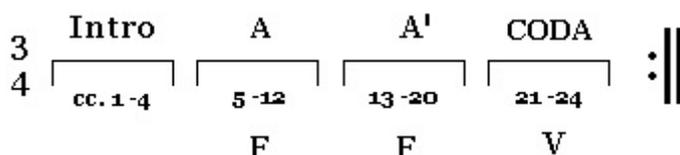


Figura 4. Estructura formal de la vidala. Fuente: Elaboración propia.

III. Vidalita

Es una forma musical no danzable característica del folklore argentino y uruguayo, emparentada con la vidala, con la que a menudo es confundida, aunque la vidala suele ser más lenta. Los versos, usualmente, están escritos en octosílabos y son de carácter amoroso y alegre, pero, en ocasiones, pueden estar acompañados de una música triste. En sus versos, muchas veces, la vidualita se caracteriza por intercalar la expresión *vidalita*, acentuada en la última sílaba (vidalítá), para producir el efecto de que el cantante le habla a la vidualita.

En esta variación, se trabaja por disminución rítmica el esquema folía, las flautas ejecutan la línea melódica principal en terceras paralelas, de manera similar al esquema Hudson de terceras. La segunda frase corresponde a una línea melódica extraída del *Cancionero Musical del Palacio Español* (CMP) del siglo XV, el cual era utilizado como relleno armónico en cantos que tenían incorporado el esquema armónico de la folía.

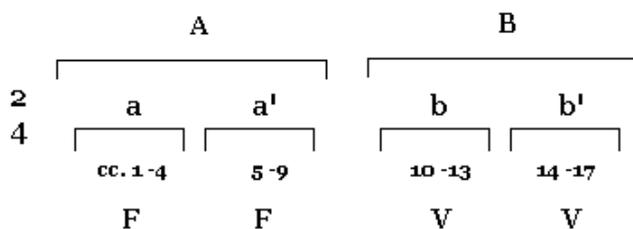


Figura 5. Estructura formal de la vidualita. Fuente: Elaboración propia.

IV. Bailecito

Es una danza de origen peruano-boliviano que entró y se extendió hasta el territorio central de la Argentina, alrededor de 1850, adoptando características propias de cada región. Menciona Carlos Vega que probablemente sea tan antigua como la zamacueca y el gato. El Dr. Mariano de la Torre y Vera, canónigo de la Santa Iglesia Metropolitana de Lima y vicario general del Alto Perú, contestó en 1814, desde Tupiza, a un cuestionario real lo siguiente: “Así mismo hay tonos muy alegres y melodiosos para ciertas danzas, que llaman Bailecito de la tierra” (Buck Quintero, 2013, p.17).

Para distinguirlos, en el noroeste argentino, lo titulan bailecito jujeño, diferenciándolo del que se baila en el centro del país o en la región de cuyo, aun cuando la música de uno y otro es prácticamente igual.

El pasaje introductorio y el estribillo son característicos de la danza. Presenta una estructura armónica distinta a la folía, que es la progresión de VII-III-V-i. La armonía de las estrofas está construida sobre el esquema de la folía. En la coda —o recapitulación estrófica del bailecito—, se retoma, con ciertos giros melódicos ornamentales, la melodía de la folía.

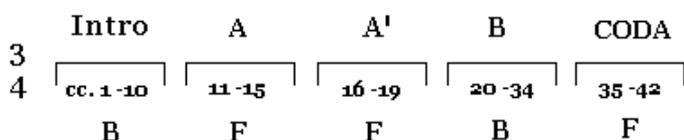


Figura 6. Estructura formal del bailecito. Fuente: Elaboración propia.

V. Carnavalito

Es el nombre de una antigua danza que practican pueblos indígenas del altiplano, entre ellos los collas —nombre dado a los grupos indígenas del noroeste argentino—. Suele bailarse en cualquier época del año. Su música es alegre y, en general, las melodías están construidas sobre la escala pentatónica.

Pedro Beruti (1960) explica que el carnavalito nace en la época prehispanica en los dominios del inca, se bailaba sin pareja, con figuras comunes a las de los bailes arcaicos: rondas, filas, serpentinas, etc.

El movimiento se inicia con una introducción armónica de V-I realizada por el chelo y luego las flautas evocan la melodía folía. Posteriormente, se añaden los compases faltantes para completar la duración formal del carnavalito. Como interludio, se buscó fusionar el ritmo de saya con la secuencia armónica de la folía (ver Anexo 2).

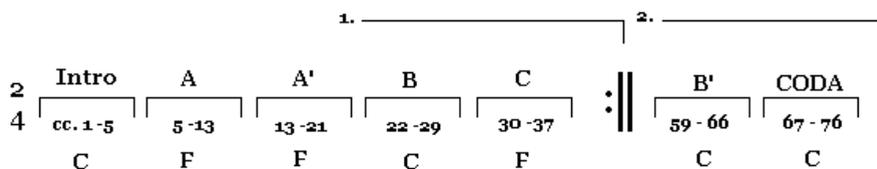


Figura 7. Estructura formal del carnavalito. Fuente: Elaboración propia.

VI. Zamba

En compás de 6/8, esta danza —que nada tiene que ver con la samba brasileña— comparte su origen con la danza argentina cueca; ambas fueron heredadas de la antigua danza peruana zamacueca.

La zamba se diferencia de la zamba carpera por la velocidad de interpretación, ya que esta última es más danzable —las carpas en Salta son lugares de festividades en las que el pueblo baila y celebra —.

Las danzas lentas de la música argentina expresan, en general, gran melancolía. Este movimiento busca explorar la línea melódica de la folía enmarcada en la forma y armonización típica de esta danza. Las melodías cuentan con ligeros giros sincopados que retratan el lamento del gaucho por su mujer y su tristeza al no saber expresar todo el amor encontrado en esos sonidos⁴ (ver Anexo 3).

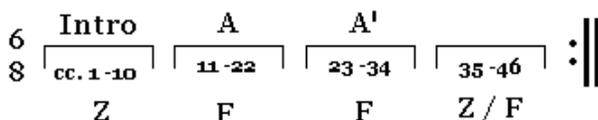


Figura 8. Estructura formal de la zamba. Fuente: Elaboración propia.

VII. Chacarera

Pertenece al grupo de danzas picarescas de ritmo ágil y carácter festivo. Es una de las danzas vigentes en toda la Argentina, principalmente en Santiago del Estero, donde logró arraigarse con gran fuerza. La chacarera es un género que pertenece a una gran familia a la cual los investigadores denominan *zamacueca*. Esta se fue constituyendo durante el periodo colonial a través de la herencia musical de diversas tradiciones nativas.

La estructura folía se haya circunscrita a los interludios instrumentales característicos de una chacarera simple. Este movimiento explora las variaciones y superposiciones de las dos melodías folía en contracanto.

⁴ Interpretación de los movimientos carnavalito y zamba por *Ad Libitum ensamble* disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Pdu5S2E5qU>

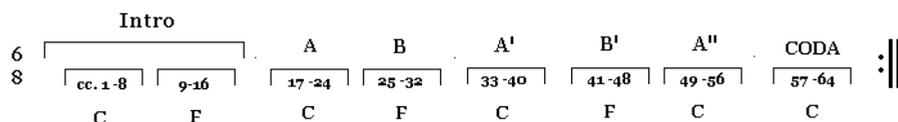


Figura 9. Estructura formal de la chacarera. Fuente: Elaboración propia.

VIII. Milonga

Nació en Uruguay y en los puertos del Río de la Plata alrededor de 1870 como una mixtura entre el ritmo de candombe de raíz africana, la guitarra española y la habanera, de ritmo lento y originario de Cuba. Es considerada por muchos como padre del tango. La milonga campera, que expresa el arraigo nostálgico campesino de la región pampeana, se originó en las clases urbanas más pobres de la sociedad argentina del siglo XIX, conformada por inmigrantes europeos y africanos.

El motivo musical de origen de esta milonga se encuentra en el acompañamiento guitarrístico que los gauchos payadores utilizaban para improvisar y recitar versos, esto está íntimamente relacionado con el topoi de la guitarra. Formalmente, no presenta una estructura rígida como los demás movimientos de la *suite*. Por primera vez, el chelo evoca variando la melodía de la folía acompañado por la guitarra. Luego, la flauta alta dibuja rítmicamente el esquema armónico de la folía.

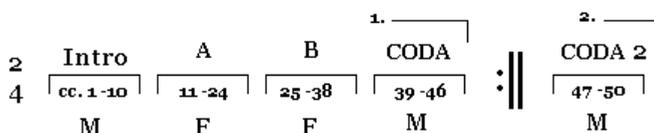


Figura 10. Estructura formal de la milonga. Fuente: Elaboración propia.

IX. Tango

El tango nace a mediados del siglo XIX en los dos márgenes del Río de la Plata, en las ciudades de Buenos Aires y Montevideo. Es una música y danza eminentemente urbana. Participan en su gestación una mezcla extraordinaria de influencias española, negra, de etnias originarias y de las distintas corrientes inmigratorias, como el candombe, la habanera cubana, la milonga, la mazurca, la cuadrilla, el vals, la polca y el tango andaluz. La música del tango se interpretaba y bailaba en los lupanares, prostíbulos y boliches. El tango cantado recién llegaría a principios del siglo XX.

Este movimiento de la *suite* contrasta totalmente con el resto de las danzas debido a su amplitud armónica, la cual deriva del esquema original de la folía y los recursos estilísticos

típicos del tango. En el estribillo, al igual que en muchos ejemplos musicales de tango, modula al modo opuesto de la tónica; es decir, al homónimo mayor “H”. Es la primera vez en la obra en la que se escucha la tonalidad de re mayor de base.

Este recurso funciona como puente para la coda final —malambo—, la cual se encuentra en dicha tonalidad.

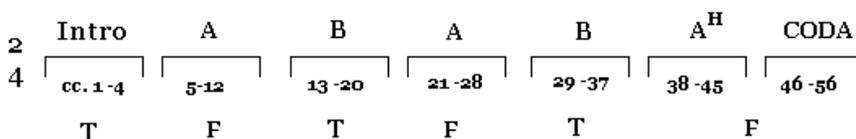


Figura 11. Estructura formal del tango. Fuente: Elaboración propia.

X. Malambo

El malambo es una danza tradicional de gran energía que se bailó en las campañas militares de las regiones pampeana, central y norteña desde 1800 a modo de exhibición de la destreza por parte del ejecutante. Se trata de una forma única de danza, ejecutada solamente por hombres y acompañada de música instrumental (bombo legüero y guitarra). Existen tres tipos de estilos según su ubicación geográfica y las características de cada región: el sureño, el norteño y el central puntano-cordobés.

Musicalmente, está basado en una progresión armónica sencilla: IV-V-I. Su duración y las variaciones rítmicas dependen del bailarín y sus recursos, “es el caso único del malambo en el cual la competencia entre los bailarines define un amplio espectro de eventos formales, incluyendo la longitud de la danza, la estructura de las secciones y los detalles musicales internos” (Buffo, 2017, p. 51).

Originalmente, se bailaban a modo de competencia entre dos gauchos, en la que uno proponía una coreografía de duración indeterminada llamada *mudanza* (figuras que se forman con el zapateo), la cual debía ser copiada por el otro gaucho para continuar el desafío.

La coda final de la *suite* La folía argentina busca explorar la destreza técnica de los instrumentos al ritmo vivaz que la guitarra demanda. El movimiento propone, al final, giros armónicos propios del género de huella o topoi argentino, caracterizado por el intercambio modal entre re menor y re mayor. La secuencia armónica final de la folía resulta entonces: ReM, LaM, ReM, LaM, FaM, DoM, Rem, Sib M, MiM, LaM (ver Anexo 4).

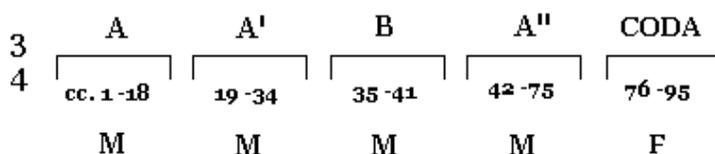


Figura 12. Estructura formal del malambo. Fuente: Elaboración propia.

Conclusiones

De acuerdo a la investigación realizada acerca de la incidencia del legado hispánico sobre la música argentina, podemos concluir que ha habido tres grandes acontecimientos histórico-culturales que fueron moldeando las danzas y los géneros musicales argentinos: la colonización española (siglos XVI-XVIII), la inmigración europea (1850-1930) y la migración interna (1930-1980).

La resignificación del esquema armónico-melódico folía, dentro de las formas de las danzas y géneros musicales folklóricos argentinos, representa la fusión entre los elementos académicos y populares, manteniendo las identidades estéticas musicales de cada una de ellos. Esto se ve plasmado en la *suite La folía argentina*.

Los elementos fusionados en esta obra ya han tenido su peso histórico propio; sin embargo, el mayor desafío fue analizar los parámetros sonoros característicos y pregnantes de cada uno, y que, al combinarlos, ninguno de estos dos, ni la folía ni el folklore, pierda sus caracteres individuales. Citando a Gustavo Kantor, director de la escuela de música de la provincia de Salta, se creó así una obra "de manual", respetando la sonoridad y, sobre todo, las formas que la música argentina posee. Esto permite, como objetivo final, retomar la función musical que tuvo originariamente la folía: la danza.

Referencias

- Aretz, I. (1991). *El folklore nacional argentino*. Buenos Aires: Editorial Ricordi.
- Beruti, P. (1960). *Manual de danzas nativas*. Buenos Aires: Edición Escolar.
- [Buck Kff Quintero]. (2013). *Guía básica de danzas Folklóricas: Taller de danzas folklóricas argentinas*. Salta: Universidad de Salta.
- Buffo, R. (2017). La problemática del nacionalismo musical argentino. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 31.
- Gombosi, O. (1940) The Cultural and Folkloristic Background of the "Folia". *Papers of the American Musicological Society*. 88-95. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/43873090>
- Fiorentino, G. (2009). *Música española del renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita. El esquema de folía en procesos de composición e improvisación* (Tesis doctoral). Universidad de Granada. España.
- Hudson, R. (1980). *Folia in New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Reino Unido.
- Diccionario Oxford de música. (2015). (M. Kennedy et al., trad.). Barcelona: Editorial Omega.
- Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Pérez, R. (1999). Tradicionalismo, nativismo y proyección folklórica en la música argentina: labor y huella de los Gómez Carrillo. En *Estudios y Documentos referentes a Manuel Gómez Carrillo* (Veniard, J., dir.). Recuperado de: <https://esba-nqn.infod.edu.ar/sitio/wp-content/uploads/2020/03/Perez-Bugallo-Tradionalismo-Nativismo-y-Proyeccion-Folklorica.pdf>
- Plesch et al. (2008). *Los caminos de la música*. Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.
- Pujol, S. (2013). *Cien años de música argentina*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Vega, C. (1958). *Bailes tradicionales argentinos*. Buenos Aires: Editorial Julio Korn.
- Vega, C. (2014). Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 28.
- Ward, J. (1954). *The Folia*. International Musicological Society Congress. Report of the Fifth Congress, Utrecht 1953, (pp. 415-422). Kassel: Bärenreiter.

Williams, A. (1951a). Las fuentes de la originalidad en la música argentina. En *Obras Completas: Estética, Crítica y Biografía*, vol. 4 pp. 68-75. Buenos Aires: La Quena.

Williams, A. (1951b). Orígenes del arte musical argentino. En *Obras Completas: Estética, Crítica y Biografía*, vol. 4 pp. 15 - 19. Buenos Aires: La Quena.

Anexos

Anexo 1. Contrapunto melódico en el II movimiento vidala.



Fragmento del movimiento vidala. Obsérvese que la segunda voz realiza la melodía de la folía en contrapunto con la melodía de la primera voz. Asimismo, la guitarra y el chelo mantienen la armonía de la folía con la rítmica de la vidala santiagueña.

Anexo 2. Transformación rítmica en el V movimiento folía

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 29-36) includes a vocal line with trills and triplets, a guitar accompaniment with complex rhythmic patterns, and a bass line with triplets. The second system (measures 37-44) shows a change in the guitar accompaniment and bass line, with the vocal line continuing. The score includes first and second endings for both the vocal and guitar parts.

En el esquema folía, dentro del movimiento carnavalito, se produce una transformación al ritmo de saya durante el interludio. El contracanto que realiza la segunda voz es el mismo que se utiliza en los ejemplos del *Cancionero Musical del Palacio*.

Anexo 3. Armonía en el VI movimiento zamba



The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 20 to 24, and the second system covers measures 25 to 29. Each system consists of four staves: a vocal line (top), a piano accompaniment line (second), a zamba line (third), and a bass line (bottom). The zamba line is characterized by a complex, rhythmic pattern of chords and intervals, often playing in a different meter or rhythm than the other parts. The piano accompaniment provides a harmonic foundation, while the vocal line and bass line provide melodic and rhythmic support.

En este movimiento, la zamba juega con el ritmo de la segunda voz para lograr las armonías derivadas del esquema base de la folía. Al esquema original se le añade: i-V-i-(IV)-VII- III-VII-(V)-(VI)-iv-V.

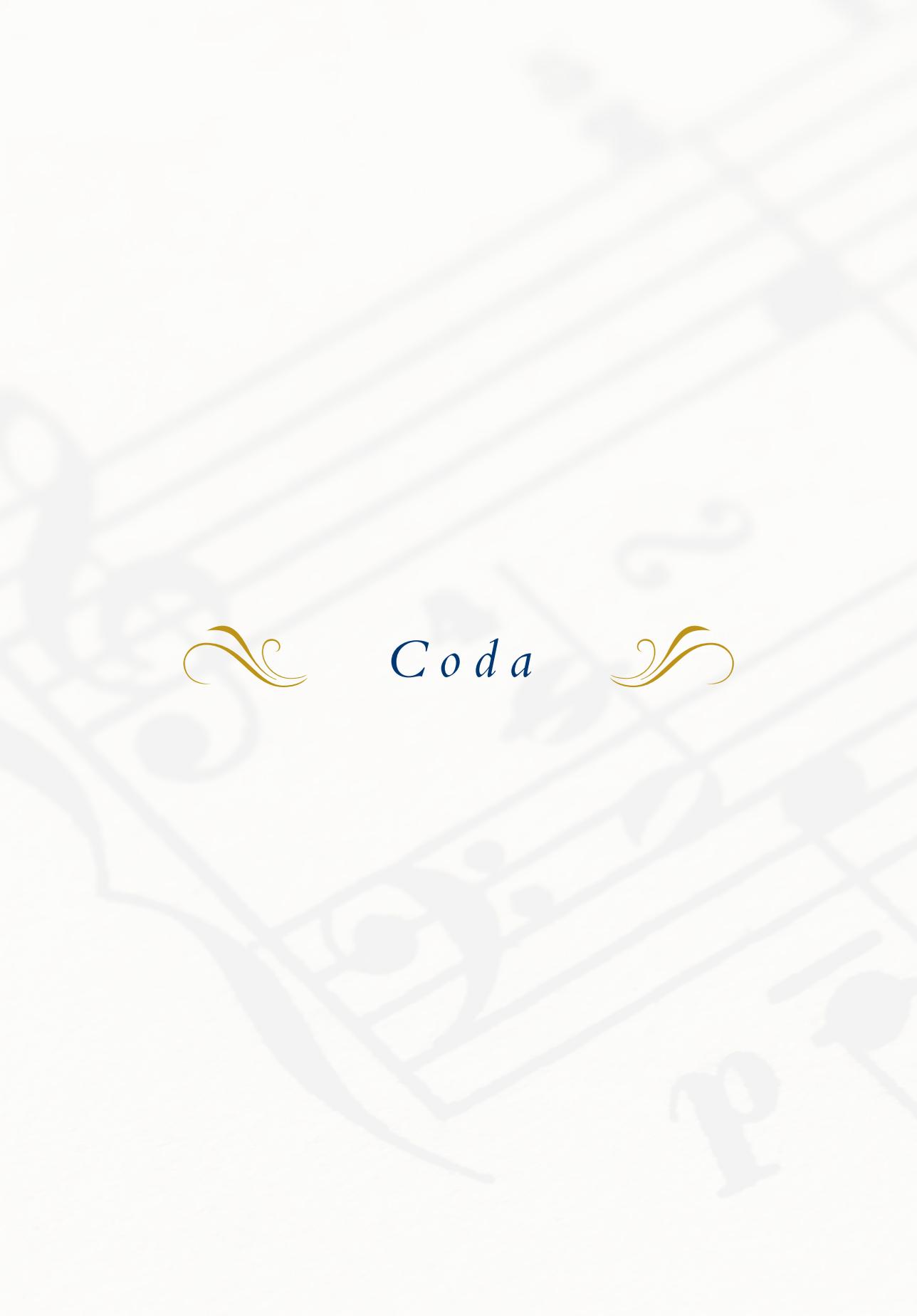
Anexo 4. Coda del X movimiento malambo

72 *(Repetir e improvisar ritmo ad libitum)*



78

En la coda del último movimiento, malambo, la melodía, al estar en modo mayor, sufre un proceso de rearmonización, propia de las cadencias de la música de la llanura pampeana. El intercambio modal genera el contraste con el modo menor en el que se encuentra la folía.



Coda

Relato de experiencias



Testimonios sobre el legado del maestro Américo Valencia Chacón al desarrollo de la investigación y la enseñanza musical en Perú

Américo Valencia Chacón en labor musicológica. Registra longitudes interiores del tubo vibrante de la antarasca, catálogo C-55315, en el Museo Regional de Ica - Perú, el año 2015. Fuente: fotografía de Roberto Valencia.



La presente es una compilación de testimonios de vivencias cercanas con el maestro Américo Valencia Chacón (1946-2019) en diferentes campos de su labor. Los autores convocados, Wálter Rodríguez Vásquez, Miguel Oblitas Bustamante, Ricardo López Alcas, Carlos Sánchez Huaranga, Omar Ponce Valdivia y Juan Ahón Vargas, accionan en diferentes ámbitos culturales, instituciones, lugares y espacios sociales, sus textos de carácter autobiográfico, permiten reconocer las contribuciones y aportes del recordado maestro a los diversos campos de la vida musical en el país como son la musicología, la investigación de la música peruana, la enseñanza y formación musical, la producción artística como director y compositor y la difusión de la música tradicional. La valoración de estos aportes, realizados durante más de cincuenta años, es un reconocimiento póstumo a su fructífera trayectoria de investigador, artista y maestro tras su reciente deceso.

Cada uno de los relatos pone énfasis en un campo específico, así el texto en su integridad contribuirá a que siguientes generaciones reconozcan importantes hitos en la vida del notable musicólogo, sin dejar de resaltar que estos no son suficientes frente a la magnitud de su obra.

Américo Valencia Chacón: una breve y fructífera estadía en su ciudad, Puno



Wálter Rodríguez Vásquez¹

Antropólogo e investigador musical – Puno

En las actuaciones cívicas que se organizaban en la Gran Unidad Escolar San Carlos de Puno, en los primeros años de la década de 1960, el estudiante de educación secundaria Américo Valencia Chacón, hijo de nuestro Profesor Roberto Valencia Melgar, interpretaba en el acordeón temas musicales que en casa practicaba con su señor padre, para el aplauso de docentes y del Batallón Carolino. Américo es de la promoción de 1962; el suscrito, de un año antes. Su temprana formación musical alentó indudablemente su vocación.

Concluida la secundaria, Américo se fue a estudiar lejos de Puno. Quienes lo conocíamos le perdimos los pasos. Luego nos enteramos de sus estudios en la Universidad Nacional de Ingeniería y en instituciones del extranjero, así como de sus importantes investigaciones respecto al *siku bipolar*, el más representativo instrumento musical altiplánico, que le depararon el Premio Casa de las Américas en Cuba el año 1982, el Premio Nacional Concytec en 1988, entre otros. Escribió y editó importantes artículos y libros de su especialidad.

Cuando desarrollaba en Lima una descollante actividad académica, el presidente regional de Puno, gestión 2003-2006, David Jiménez Sardón, convocó a Valencia para dirigir y poner en marcha el proyecto “Fortalecimiento de la Identidad Cultural en Danza y Música de la Región Puno”, emprendimiento cultural que hasta entonces ninguna gestión había efectuado. Fue una decisión acertada, indiscutiblemente, en mérito a su proficua investigación enfocada en las músicas de la región. En la actualidad, después de esta notable iniciativa cultural... nada ni nadie.

Así, Américo Valencia retornó a Puno para conducir dicho proyecto con gran empeño, dedicación y profesionalismo, ocasión en que logró ejecutar trascendentales actividades en la región, como las siguientes:

- Talleres de educación musical, mediante el uso de técnicas e instrumentos tradicionales andinos, en coordinación con la especialidad de Música de la Escuela Superior de Formación Artística de Puno, actividad que fue complementada con la edición y distribución de manuales didácticos. El éxito regional fue contundente.

- Tres conciertos de música clásica puneña, con la participación de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil y el Coro Polifónico de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, instituciones artísticas llegadas desde Lima, y la Orquesta Sinfónica Regional de Puno, la Estudiantina Puneña de la ESFA Puno y la agrupación sikuri OCAV H’uj-Maya. Los conciertos se realizaron el día 17 de agosto de 2006 en la Catedral de Puno, el 18 en el

¹ Profesor, músico y antropólogo puneño. Renombrado investigador musical de la región y gestor de actividades en los diferentes universos artístico-musicales de Puno: música autóctona, tradicional y académica. Su testimonio cobra importancia en tanto resalta el aporte de Américo Valencia al ámbito local del altiplano, posiblemente poco visibilizado desde la centralidad de Lima, donde vive y desarrolla su profesión.

templo Santa Catalina de Juliaca y el 19 en el templo histórico San Juan Bautista de Letrán de la provincia de Juli, al culminar su restauración.

- Edición del libro de Américo Valencia, titulado *Música clásica puneña*, texto acompañado de dos CD (Figura 1): el vol. 1 con recopilaciones de música tradicional y popular de distintas localidades de la región, y el vol. 2 con las obras registradas en los conciertos ya señalados (Figura 2). Tiempo después, exitosa fue la presentación de esta publicación en el Cine Teatro Puno, con la entrega gratuita del material musical a la población asistente.

Luego del retorno de Américo a sus labores en la ciudad de Lima, la coordinación del proyecto fue asumida por el suscrito, con el aval de su confianza. Como etapa final, nos encargamos de la investigación, edición y publicación de nueve textos etnográficos sobre danzas, música, ritualidad, ethnohistoria y las festividades patronales de Puno, dentro de ellos, se publicó un texto de su autoría, titulado *Danzas autóctonas de Puno* del año 2007.

Fue auspiciosa la permanencia de Américo Valencia en su tierra natal, por casi tres años. En ese periodo, escuchamos sus interpretaciones al piano de varios temas sikurianos de su autoría en el Auditorio del Gobierno Regional durante la presentación del libro *Esplendor de la arquitectura virreinal* en noviembre de 2004. Dichas interpretaciones están publicadas en su CD, titulado *El arte de la síncopa*, vol.1-2005. Otra entrega fue el CD *Música clásica puneña en instrumentos musicales andinos*, producido en Lima por el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana (Cidemp) el año 2002.

Ingeniero electrónico, musicólogo, compositor; difícil sintetizar su obra, su aporte al conocimiento de la música andina peruana y su trascendencia en el ámbito internacional. Habiendo enfocado su labor musicológica y artística en las músicas de su tierra natal, su labor prestigia la historia musical de Puno. Músicos, colegas, amigos y su familia guardan el valioso testimonio de vida de Américo. Estas líneas son un sencillo y breve recuerdo en homenaje a un amigo y compañero de recreo carolino.

... He ahí la grandeza del maestro



Miguel Oblitas Bustamante²

Asociación Cultural Musical Iqueña (ACMUSIQ) – Ica

Agradezco a mi querido Conservatorio, hoy Universidad Nacional de Música, por invitarme a participar en este homenaje escrito y testimonial a nuestro querido maestro Américo Valencia Chacón, a través de la revista institucional Antec.

² Investigador, docente musical, compositor y director artístico en instituciones de la región Ica. Estudió la especialidad de Musicología del Conservatorio Nacional de Música y ha colaborado en numerosas publicaciones. Su testimonio deja ver a Valencia en su virtud de maestro entregado y formador de musicólogos, no dejando de lado su labor propiamente artística en el campo de la composición musical.

Hablar de Américo es recordar aquella mañana de abril de 1987, día en el que nos conocimos en Barranco, en los pasillos del local temporal del Conservatorio. Valencia retornaba de concluir su maestría en Musicología en Estados Unidos. Tenía 41 años de edad y quien escribe estas líneas, 23, además de muchos sueños musicales, los cuales se concretarían más adelante, estudiando con él.

En sus continuas clases desarrolladas entre 1987 y 1991, aprendimos a despojarnos de nuestros propios principios y valores para entender los de otras culturas, una condición esencial para la profesión del musicólogo. Yo llegaba de Nasca con muchas interrogantes sobre nuestra escala musical ancestral y microtonal expresada en las antaras de este lugar; además, ya había compuesto obras para instrumentos sinfónicos y nativos, iniciativa experimental que Américo también venía realizando.

En el Conservatorio, además de los estudios de especialidad, compartimos con el propio Valencia la experiencia del Taller de Instrumentos Nativos, desfilando en nuestra imaginación y nuestra práctica musical aquellos sikuris empleados por nuestros ancestros desde tiempos inmemoriales y hasta nuestros días. En lo teórico, Valencia nos acercó, a sus tres primeros alumnos —Carlos Mansilla, Renato Neyra y Miguel Oblitas—, a los eminentes tratados de Alan Merriam y Dale Olsen, pilares de la etnomusicología.

En lo creativo, estaba en plena actividad la llamada generación del 50, que legó importantes obras de música académica peruana.

Durante las clases con el maestro Valencia, que luego continuaban en charlas de café, fuimos reconociendo las obras de la música académica peruana, que ya incluían instrumentos musicales nativos antes de nuestras iniciativas. Estas pertenecían a Claudio Rebagliati, Theodoro Valcárcel, Alejandro Vivanco, Celso Garrido-Lecca, Edgar Valcárcel, David Aguilar, Aurelio Tello y Arturo Ruíz del Pozo. Luego vendrían las obras del propio Valencia y las mías, camino que siguieron posteriormente los ya veteranos Francisco Pulgar Vidal y Jaime Díaz Orihuela, y los más jóvenes como Luis Ochoa Revoredo, de Cusco, Rafael Junchaya Rojas, de Lima, y Federico Tarazona, de Áncash.

Reflexionábamos acerca de que, si consideráramos nativos a los instrumentos afroperuanos, deberíamos también reconocer las obras de Enrique Iturriaga, Francisco Pulgar Vidal, Celso Garrido-Lecca, Douglas Tarnawiecki, mis trabajos y los de Manuel León Alva.

Por todo lo expresado, es justo reconocer al maestro Valencia por su aporte como educador e innovador musical, y su propuesta de una plantilla orquestal basada en los sikus acompañados de queñas, pinkillos y otros instrumentos nativos, ideario sonoro en el que felizmente coincidimos desde un principio, pues tres años antes de conocerlo había yo escrito una primera obra sinfónica que incluía instrumentos nativos.

Podríamos extender estas páginas hablando sobre el maestro y sus discípulos, y también acerca de su forma de abordar los diversos temas de la musicología, como el aporte del



catálogo organológico de Curt Sachs y Hornbostel a la clasificación de los objetos sonoros. Pero lo más resaltante en Américo fue que, aun teniendo ideologías y teorías diferentes con respecto a las investigaciones que veníamos realizando en solitario y en conjunto, las que pudieron llevarnos a discrepar ampliamente en muchos aspectos, mantuvimos una gran amistad forjada por las felices coincidencias y por el don de saber entendernos. He ahí la grandeza del maestro, como lo señalé al recitar un epitafio de gratitud el día en que partió al viaje sin retorno, acompañado de la música de los míticos y milenarios ayarachis.

La visión musicológica de Américo Valencia Chacón surgida en la Escuela Nacional De Música



Ricardo López Alcas³

Universidad Nacional de Música

Hablaré del maestro desde mi exploración bibliográfica. Américo Valencia Chacón ha sido pionero en el estudio musicológico del instrumento siku y las músicas sikuri altiplano peruano. Se formó en la Escuela Nacional de Música, posteriormente denominada Conservatorio Nacional de Música y hoy Universidad Nacional de Música, y se tituló en 1983 con la tesis *El siku bipolar altiplánico. Estudio de los conjuntos orquestales de sikus bipolares del altiplano peruano*. Si bien la carrera de musicología se encontraba aún en formación, aquella tesis fue un importante documento para constatar que los primeros aportes del joven egresado Valencia ya eran trascendentales para la musicología en el Perú, y para comprender cómo, al seguir esta visión musicológica durante toda su vida, llegó a planteamientos histórico-musicales de gran repercusión en el ámbito mundial.

En su tesis para optar al título de musicólogo, mostró primero un panorama de la flauta de pan en el Perú, planteó su clasificación morfológica en el sistema organológico de Hornbostel-Sachs y realizó un análisis físico-acústico del fenómeno sonoro producido en los tubos del instrumento. Luego, presentó detalladamente las características del instrumento siku no solo en lo morfológico, sino resaltando su condición de uso colectivo, como su cualidad estética sustancial y ancestral. Naturalmente, el estudio muestra también las características sonoro-musicales, como son escalas, tesituras y afinaciones del siku, con sus respectivos nombres nativos, centrándose en los conjuntos orquestales de la tradición musical altiplánica: conjunto de sikuri, de phusamorenos, de chiriguano y de ayarachi.

³ Músico multiinstrumentista e investigador. Es actual egresante de la carrera de Musicología en la Universidad Nacional de Música. Ha investigado sobre la fundación y desarrollo de programa formativo de musicología en esta institución y ha realizado publicaciones y conferencias sobre temas de arqueomusicología. Su testimonio permite comprender cómo la línea investigativa del musicólogo Valencia, surgió como una visión pionera y se fortaleció durante más de tres décadas en esta institución.

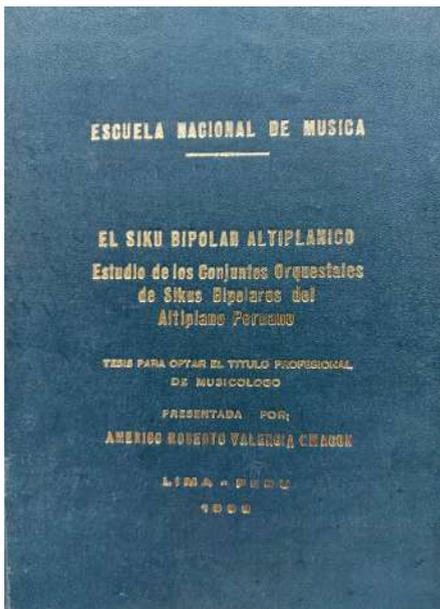
Después de esta fase descriptiva, y como aporte principal de la tesis, el autor propone dos conceptos notables, que tuvieron amplia repercusión en el estudio de la música sikuriana: 1) el concepto de "diálogo musical", acuñado a partir de la frase aymara *Jaktasiña irampi arcampi*, y 2) la comprensión del instrumento como "siku bipolar". Con el primero, se refiere a la manera como se produce la melodía entre dos músicos en interacción dialógica y construyendo una unidad melódica; y con el segundo, plantea consecuentemente que las dos partes del siku, llamadas en aymara *arka* e *ira*, son dos polos sustancialmente indelible para producir la música. Hoy, el concepto de siku bipolar tiene plena vigencia como base teórica para los investigadores del siku y de su música: el sikuri.

Otro aporte, en el aspecto musical, es la novedosa forma de notación musical, en la cual, mediante dos pentagramas paralelos, se evidencia la alternancia de notas en los polos *arka* e *ira*, lo que produce el diálogo y la bipolaridad musical.

En la tesis aparecen también estimulantes preguntas para la arqueomusicología enfocadas en la música en las culturas moche y nasca, temas que, tres décadas después, sirvieron como hipótesis para sus últimas dos obras: los libros *La música moche, fundamentos, cosmovisión y dualidad*, publicado el año 2015, y *La música nasca: fundamentos, permanencia y cambio*, publicado el 2016.

La labor del maestro Valencia en el Conservatorio Nacional de Música fue diversa, además de la enseñanza; desde la década de 1990, organizó el Conjunto de Instrumentos Tradicionales del CNM, el cual se constituyó luego en el Taller del Instrumento Tradicional Peruano, que se imparte actualmente como curso de especialidad en la carrera de Musicología. En la década del 2000, durante su coordinación, se realizaron importantes actividades vinculadas a la investigación de músicas tradicionales, que tuvieron carácter abierto a la comunidad. Asimismo, fue permanente colaborador de la Revista Conservatorio con artículos de musicología y crítica musical. En 2013, fue gestor de la adquisición de dos tambores manufacturados en cerámica, réplicas del tambor nasca cuyas dimensiones había observado y analizado en el Museo del Hombre de París. Actualmente, son las únicas réplicas de este instrumento en el mundo.

Finalmente, los textos del maestro Valencia, que comprenden varios temas en torno a músicas de tradición andina, son un corpus valioso para entender una de las perspectivas musicológicas de mayor vigencia en el Perú: la comprensión de la música en su contexto. Así estudiado el hecho musical deja ver diversos aspectos de la realidad musical del país y nos recuerda el delicado rol de los profesionales de esta gratificante disciplina llamada musicología.



Analicemos el diálogo carencial y fortuito autóctono por medio de la figura siguiente que muestra la confección en el siku bipolar (No. 29 - grupo C de sikuri o pusamorgno) de un trozo melódico:

Como se aprecia en la figura, los primeros cinco sonidos, se suceden por segundos; luego, a cada zampoña le corresponde un sonido cada vez, en forma alternada. En cambio, los sonidos con los números de orden 6 y 7, son -

Tesis de titulación presentada por Américo Valencia Chacón en la Escuela Nacional de Música, en Lima el año 1983, y Planteamiento de transcripción musical del siku bipolar en manuscrito de la tesis (p. 77). Fuente: <https://repositorio.unm.edu.pe/handle/20.500.12767/51>

Américo Valencia y sus proyectos musicales con y por el siku



Carlos Sánchez Huaringa⁴

Centro Universitario de Folklore

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Por siete largos años, desde 1996 hasta el 2002, el maestro Américo Valencia Chacón fue director musical del Conjunto Orquestal Brisas del Titicaca, que él mismo había fundado y organizado con la anuencia de la junta directiva de esa institución. Era un conjunto musical para entonces novedoso, con una conformación instrumental de bajo eléctrico, batería acústica, charango, guitarra, mandolina, piano sintetizador —que el mismo maestro tocaba— y un grupo de aerófonos andinos de dos quenás y dos sikus bipolares cromáticos tocados por cuatro ejecutantes de siku. Como se puede notar, su preocupación y predilección por emplear los sikus en su forma bipolar no fue solo bibliográfica o investigativa, sino que se traducía en una apasionada práctica artística. Al haber conocido la tradición dual de la música sikuri en su tierra natal, consideró al siku como una de las mayores herencias musicales del Perú precolombino. A lo largo de toda su vida, propuso el desarrollo y la exploración de las grandes potencialidades artístico-musicales del instrumento. Fundamentalmente, valoraba el siku y otorgaba relevancia a la forma de ejecutarlo que desarrollaron las sociedades precolombinas: el diálogo musical.

⁴ Antropólogo, músico e investigador. Director del Centro Universitario de Folklore de la UNMSM, autor y editor de numerosas publicaciones sobre el sikuri en Lima. Su texto es un testimonio sobre el aporte de Américo Valencia a la enseñanza, la práctica y la exploración artística del instrumento musical siku como su pasión principal.



De esta manera, durante su trayectoria asentó el concepto de *siku bipolar*, proponiendo que este instrumento, el siku, concentraba en su forma de tocar uno de los fundamentos principales de la cosmovisión andina, que es la dualidad. Por ello, en contra de la opinión de algunos músicos que se sentían “conocedores” de lo andino en el medio limeño, Américo empleó sikus bipolares bajo un modelo cromático propuesto por él mismo, el *avasiku*, y otorgó a estos instrumentos un rol musical siempre principal. En búsqueda de la sonoridad sikuri, como director del Conjunto Orquestal, lamentaba permanentemente la imposibilidad de incluir una dupla más de músicos para ejecutar un tercer siku bipolar cromático, por una injusta falta de financiamiento institucional. Finalmente, el proyecto quedó desactivado el año 2002, no porque él hubiera dado por finalizada la experiencia, sino debido a que la junta directiva de aquella asociación consideró que la manutención del conjunto era un gasto innecesario.

Nunca le interesó formar un conjunto musical destinado a brindar animación en una peña, lo cual evidentemente era una exigencia laboral de aquella asociación, Brisas del Titicaca. Sin embargo, esta actividad fue necesaria para lograr el financiamiento y funcionamiento del conjunto, que más adelante se dedicó a interpretar música académica peruana, un repertorio que al maestro Américo, siendo un gran intelectual de la música, le interesaba mucho más. Si sacrificó horas de su vida en las noches de peña, fue porque a cambio tenía un elenco de músicos capacitados para desarrollar un selecto repertorio musical que denominó música clásica peruana en instrumentos tradicionales andinos, proyecto que tuvo como base instrumental al conjunto de sikus cromáticos siempre interpretados de manera dual y colectiva, como lo hacen los conjuntos de sikuri del altiplano puneño.

Las arremetidas contra la continuidad de este conjunto reaparecían cada tres años al renovarse los cargos directivos de la asociación, y era una tarea titánica buscar su reconsideración sustentando que los logros no debían ser medidos en función de la “llegada” o no de su música al público asistente a la peña, sino que debía ser valorado por su carácter innovador como propuesta instrumental, la complejidad del repertorio y, fundamentalmente, la trascendencia artística del proyecto en la medida en que aportaba al desarrollo musical del siku que, de acuerdo al convencimiento del maestro, no iba en dirección de construir “nuevas zampoñas para virtuosos intérpretes”, sino en llegar al dominio del cromatismo conservando su técnica dual y su conformación colectiva como sus bases tradicionales. *Creo que el Conjunto Orquestal fue una de las grandes hazañas de Américo, con las cuales buscaba darle un valor artístico al siku que aún no había alcanzado dentro de la música académica.*

El repertorio trabajado por años en aquel conjunto, felizmente, fue grabado de manera independiente en los estudios del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana (Cidemp) y publicado el año 2002 (Figura 3). De esa manera, quedó como valioso testimonio del logro musical de Américo Valencia y de su afecto por el siku. El repertorio de este CD incluyó las siguientes obras musicales: *Himno Nacional del Perú*, de José Bernardo Alcedo, en conjuntos de sikus; *Kachampfa*, de Teodoro Valcárcel; *El cóndor pasa*, de Daniel



Alomía Robles; *La pampa y la puna*, de Carlos Valderrama Herrera; *Marinera y Tondero*, de Ernesto López Midreau; y el vals *Quenas*, de Luis Dunker Lavalle.

Quien escribe este relato fue integrante de aquel conjunto a lo largo de sus siete años de existencia, y también del Conjunto de Sikus Cromáticos del Cidemp, que el mismo maestro fundó. Durante diez años estuve a su lado, apoyando sus proyectos musicales con el siku, por lo cual me place recordar tres actividades en que fui partícipe:

- 1) Enseñanza del instrumento en el entonces Conservatorio Nacional de Música, actividad a la cual asistí para ser parte del Taller de Siku que él dictaba.
- 2) Grabaciones *in situ* a varios conjuntos de sikuri del altiplano, las cuales se editaron y publicaron en una colección de CD, producida conjuntamente por el Cidemp, la Federación de Folklore y Cultura de Puno y la Asociación Cultural Brisas del Titicaca.
- 3) Proyecto de incorporación del siku cromático en conjuntos de sikuri altiplánicos, el cual culminó con un concierto junto al Coro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la Orquesta Filarmónica de la ciudad de Puno.

Un investigador y un maestro entre todos



Omar Ponce Valdivia⁵

Instituto de Investigación

Universidad Nacional de Música

Conocí el trabajo del maestro Valencia siendo yo estudiante secundario y entusiasta tocador del siku. Una mañana, mientras observaba los instrumentos musicales que se expendían en un centro artesanal, pude ver junto a estos un asombroso libro de tapa negra, lo suficientemente voluminoso para suponer su importancia, el cual llevaba como título *El siku o zampoña*. En mi condición de estudiante de colegio público no sería fácil solicitar prestado un producto en aquel *souvenir shopping*, pero posiblemente mi curiosidad pudo más que el recate.

Los tres minutos que tuve el libro en las manos, pude ver con asombro cuánto se podía llegar a investigar, teorizar, transcribir música y analizar acerca de la físico-acústica del instrumento con tanta profundidad. Como aprendiz aural y tocador del instrumento por tradición, deseaba saber cómo se podía llegar a tanto conocimiento sobre un instrumento musical que el entorno lo suponía instrumento rudimentario. Hojeando atentamente las primeras páginas supe que aquel increíble campo del saber musical se llamaba musicología;

⁵ Músico, musicólogo y didacta de la música. Docente de la Universidad Nacional de Música y coordinador de la carrera profesional de Musicología. Trabajó con Américo Valencia desde la formación del Conjunto de Instrumentos Tradicionales del Conservatorio Nacional de Música y posteriormente compartieron la docencia.

y aún más impresionante fue saber que el libro había ganado un premio internacional en este campo y que su autor lo había planteado desde una universidad extranjera. Desde ese momento, no dejé de pensar en aquella nueva y cuestionante palabra: “musicología”, que fue convirtiéndose en concepción, motivación, sueño, lucha, vocación y hasta, como habría dicho el maestro, en “una especie de apostolado”.

Recuerdo esta frase de Valencia un día de setiembre de 1996 en que se dio nuestro primer y amable encuentro diez años después de aquella experiencia frente a su libro. Lo dicho sonaba como una voz de alerta, tal vez desafiante ante mi declarado interés de emprender la aventura llamada musicología, un mensaje que fui entendiendo, únicamente, al transitar el camino. En adelante, tuve reiteradas incursiones en Lima durante las cuales, afortunadamente, no le faltaba tiempo para acoger mi visita y compartir largas conversaciones sobre nuestras experiencias en la música y el interés en la investigación musicológica. Comprendía, entonces, que ambas cosas, música e investigación, se alimentaban una a la otra.

Transcurridos quince años de aquel primer encuentro y veinticinco de haber visto su obra, el 2011 llegué a la plana docente del Conservatorio Nacional de Música, bajo su coordinación, en la especialidad de Musicología. En esta etapa y hasta el final, nuestra amistad se mantuvo no solo intacta, sino fortalecida y absorví de ello valiosas enseñanzas. Sin embargo, observé que, aun situado en el Conservatorio como su espacio de desarrollo profesional, una institución a la que amó con profusión, el alcance de su producción intelectual estaba más allá de lo formativo y podría decirse que era fecunda en su proyección hacia ámbitos externos a la institución. Cada nuevo libro, método o disco aportado por Valencia era publicado desde distintas entidades o instituciones, de manera que sus espacios de irradiación y de recepción se hacían también diversos. Un análisis del corpus de sus publicaciones sería un trabajo de gran magnitud, por lo cual mencionaré escuetamente las publicaciones que mayor presencia han obtenido en el panorama de la investigación, la enseñanza y el arte musicales a partir de 1986. Estas son:

- Recopilaciones de *Sikuri nro. 94, 96, 101, 102 y 103*, incluidos en *Antología de la música puneña. Vol. 6. Obras para coro, música popular e instrumentos nativos*, publicada en Puno por la Corporación de Fomento y Promoción Social y Económica de Puno (Corpuno), el año 1986 (Figura 4).

- *El siku o zampoña. Perspectivas de un legado musical preincaico y sus aplicaciones en el desarrollo de la música peruana*. Libro en edición bilingüe español-inglés, publicado en Lima en 1989 como Premio Daniel Alomía Robles 1988, otorgado por el Concytec a la mejor tesis de posgrado en el área de música e identidad nacional (Figura 5).

- *El siku altiplánico. Estudio de los conjuntos orquestales de sikus bipolares del altiplano peruano*. Libro publicado en La Habana en 1989 como trabajo ganador del Premio Continental de Musicología Casa de las Américas 1982 (Figura 6).



- *Método de siku o zampoña*. Libro y CD complementario publicado en Lima por el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana (Cidemp) el año 2003. Es una reedición del texto publicado en 1985 por Artex Editores (Figura 7).

- *Música clásica peruana en instrumentos tradicionales andinos*. CD interpretado por el Conjunto Orquestal Brisas del Titicaca, con librito adjunto. Publicado en Lima por la Asociación Cultural Brisas del Titicaca y el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana (Cidemp) el año 2002. (Figura 3)

- *El arte de la síncope. Colección didáctica vol. 1*. Álbum de composiciones a dos partes para piano, con prefacio musicológico bilingüe español-inglés (Figura 8), y CD complementario ejecutado en piano digital (Figura 9), publicados en Lima por el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana (Cidemp) el año 2005.

- *Música clásica puneña. Música tradicional, popular y académica del altiplano*. Libro con CD adjunto, producido por el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana (Cidemp) y publicado por el Gobierno Regional de Puno el año 2006. (Figura 1)

- *Concierto de música clásica puneña en los templos de San Juan Bautista de Letrán de Juli, Santa Catalina de Juliaca y Catedral de Puno*. CD con librito adjunto, producido por el Proyecto Fortalecimiento de la Identidad Cultural en Música y Danza en la Región Puno y publicado por el Gobierno Regional de Puno el año 2006 (Figura 2).

- *La música moche. Fundamentos, cosmovisión y dualidad. Develando los secretos de la flauta de pan bipolar moche en Sipán*. Libro publicado en Lima por el Cidemp y Arteidea Grupo Editorial el año 2015 (Figura 10).

- *La música nasca. Fundamentos, permanencia y cambio. Descubriendo los sistemas musicales prehispánicos andinos*. Libro publicado en Lima por Cidemp y Arteidea Grupo Editorial el año 2016 (Figura 11).

Sea este brevísimo listado un reconocimiento a la labor multidisciplinaria de un investigador, pero sobre todo a la labor humana y culturalmente comprometida de un maestro que amó la música y la enseñanza, asumida no solo como transmisión de conocimientos, sino como formación de valores y sentimientos positivos por las expresiones nativas y, por qué no decirlo, equiláteramente por las expresiones académicas y peruanistas.

Para concluir en el mismo tono del inicio, compartí el último encuentro con el maestro tocando juntos un aire de sikuri... él manifestó su alegría. 'Tras su inesperada partida, un legado de más de treinta publicaciones, musicológicas, artísticas y didácticas, asegura que el nombre de Américo Valencia Chacón en la musicología latinoamericana y mundial ya es imborrable.



Daniel Dorival (estudiante), Alfonso Padilla (expositor visitante), Omar Ponce (docente) y Américo Valencia (docente coordinador). Integrantes de la carrera de Musicología del Conservatorio Nacional de Música, Sede Histórica. Lima, mayo de 2013. Fuente: Fotografía de Zenobia Bautista.

Un legado musicológico del Perú para el mundo



Juan Enrique Ahon Vargas⁶
Compositor y Gestor cultural

Hace un año nos dejó uno de los más importantes musicólogos peruanos, Américo Valencia Chacón. Hoy divulgo con melancolía su descanso en paz por muchas razones; entre ellas, porque la musicología peruana es desconocida en nuestro medio cultural. Nos dejó un brillante estudioso de nuestro legado musical ancestral que en vida fue invisible. Algo injusto para él y para muchos académicos peruanistas que están vivos.

La musicología, para Américo Valencia, es el estudio de los hechos sonoro-musicales producidos en una comunidad, cultura u otro tipo de organización de personas... Así de simple, sencillo y sin complejas retóricas. Se mostró siempre risueño ante las personalidades

⁶ Músico compositor y gestor cultural. Fue docente del Conservatorio Nacional de Música e integrante del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana (Cidemp), entidad en la que compartió con Américo Valencia la gestión de sus últimos proyectos. Su testimonio da muestra de la dimensión humana y el respeto por los principios culturales y estéticos que implica el trabajo musicológico.



que se llenaban de adornos lingüísticos vacíos, y alejado de un rococó conceptual en torno a definir aspectos de la música. Las matemáticas y la ingeniería, que Américo abrazó desde joven, hicieron de él un músico-científico, un investigador interdisciplinario de las artes musicales, inusual para ese tiempo.

Por las investigaciones y develamientos de Américo, sabe el mundo que por estas tierras los músicos organizaron los sonidos en una escala musical inusual, ampliamente compleja como para imaginar el mundo prehispánico. Es decir, ha dejado un legado académico musicológico del Perú para el mundo.

Así mismo, Américo Valencia fue de los primeros peruanos que experimentaron la tecnología MIDI en el mundo. También uno de los precursores de su desarrollo en Estados Unidos y uno de los primeros compatriotas que, desde la ingeniería electrónica, programó códigos para la música electrónica.

En lo personal, gracias a Américo aprendí a ser una mejor persona. Con Américo, como integrantes del Centro de investigación y desarrollo de la música peruana (Cidem), tocamos más de 200 puertas solicitando patrocinio para nuestro humilde proyecto. En ese andar, aprendimos a recibir “portonazos”, desaires, compromisos rotos, traiciones, difamaciones, estafas, entre otras situaciones anecdóticas de una manera solemne, y que parecían ser parte de la vida real; sin embargo, nunca perdimos la fe en construir cultura musicológica. Por otro lado, recibimos afecto, respaldos y aplausos por nuestros esfuerzos en numerosos espacios culturales.

Finalmente, gracias a Américo, aprendí a valorar ese sur andino peruano al que nunca antes había dado importancia. Aprendí a reconocer a sus ciudadanos y la sabiduría musical de nuestros pueblos altoandinos. En este aprendizaje, recibí una gran dosis de humildad y consejería para no dejar de ser uno mismo. Américo siempre entendió mi incorrección política y lo principista que soy. Concordamos en que lo más importante era buscar la verdad y luego la realidad. Por esto y otras cosas más es que fuimos realmente amigos aunque no coincidiéramos en lo político, lo religioso y en lo generacional; es pues lo nuestro un ejemplo de amistad inusitada para la realidad actual. Con Américo, aprendí a comprender la vida misma y a los pueblos del Perú.

Galería de publicaciones

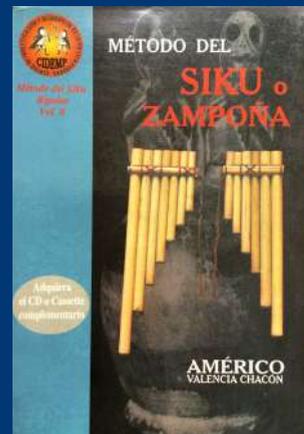
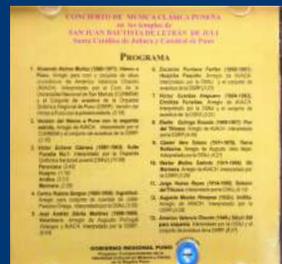
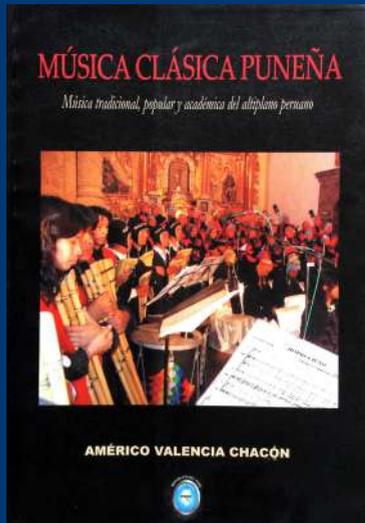
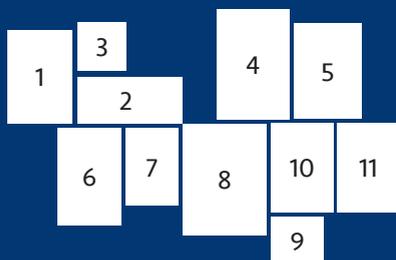
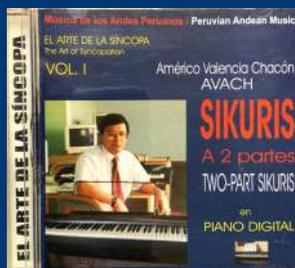
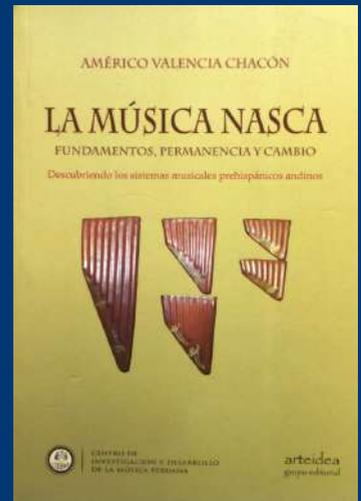
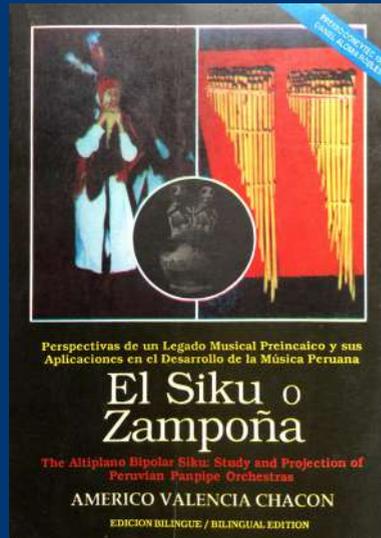
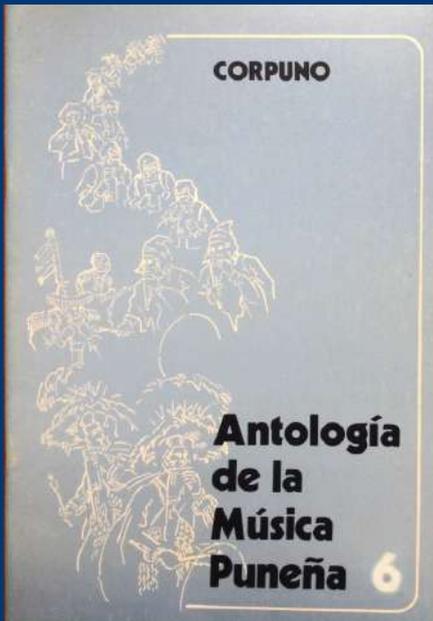


Figura #





INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

Alcance y política editorial

Antec: Revista Peruana de Investigación Musical es un espacio de circulación de trabajos de investigación académica en el campo de la música, gestado y sustentado por el Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones –hoy Instituto de Investigación– de la Universidad Nacional de Música de Perú.

Tiene por misión hacer visible la generación del conocimiento en el campo de la música como profesión universitaria, publicando trabajos de especialistas en las diferentes áreas del quehacer musical como son la interpretación, la creación, la educación musical y la musicología. *Antec* brinda también un lugar a trabajos provenientes de otras disciplinas como las ciencias sociales y ciencias humanas, cuyo énfasis temático esté centrado en la expresión musical en tanto práctica social, forma de arte, praxis formativa, expresión estética o medio comunicativo.

La proyección de *Antec* es interdisciplinaria, el criterio de publicación acoge a textos cuya visión permita comprender aspectos de la profesión musical en su interrelación con diversos campos del saber y la conducta humana. Para la publicación se prioriza la originalidad del tema así como su potencial aporte a una comprensión de los hechos musicales en sus respectivos contextos humanos; en esta visión, se brinda cabida equilátera al estudio de las diferentes formas de expresión musical que han adoptado nuestras sociedades para expresar contenidos positivos. Su alcance es hacia la comunidad académica en general, se basa en la política *open access* y busca contribuir al entretendido de redes en torno a la investigación musical. *Antec* se publica digital y físicamente con una periodicidad de dos números anuales.

1. Características formales del manuscrito

Antec admite la publicación de documentos originales e inéditos, pertenecientes al campo de la música en su concepción amplia, con una extensión máxima de 30 hojas, además de anexos.

Los textos originales, denominados *manuscritos*, serán enviados en versión electrónica Word para Windows a revista.investigacion@unm.edu.pe, con las siguientes especificaciones:

- a. Tipo de letra: Arial
- b. Tamaño: 12
- c. Interlineado: 1.15, dejando espacio después del párrafo
- d. Márgenes: superior e inferior de 2.5 cm, margen izquierdo de 3.00 cm y margen derecho de 2.00 cm

El manuscrito deberá contener los siguientes elementos como encabezado:

- a. Título en el idioma del texto y su versión inglesa.



- b. Autor o autores, consignados de la siguiente manera: apellidos, nombres, filiación institucional actual y correo electrónico.
- c. Resumen en el idioma del texto, en un máximo de 200 palabras y su versión inglesa o *abstract*.
- d. Palabras clave del trabajo en el idioma del texto y su versión inglesa o *keywords*, sin exceder a 5 y separadas por punto y coma.

Se contempla la posibilidad de publicar trabajos en idiomas diferentes al español. Si el texto estuviese originalmente escrito en inglés u otro, la traducción del título, resumen y palabras clave deberá realizarse al idioma español.

En la estructuración del manuscrito, se recomienda seguir un esquema general de trabajos de investigación académica que comprenda los siguientes puntos:

- a. *Introducción*. Se exponen los fundamentos del trabajo, se deja ver claramente los objetivos, marcos y perspectivas del mismo, y se hace mención de los procedimientos, métodos y materiales empleados.
- b. *Desarrollo temático*. Consta de un primer subcapítulo dedicado a la contextualización del tema y un segundo subcapítulo enfocado en la discusión central del tema y en el desarrollo de los procedimientos analíticos; este último subcapítulo debe ser el de mayor extensión.

En caso de presentar imagen o gráfica musical durante el desarrollo temático, independientemente de su inclusión referencial en el documento Word, las imágenes deberán ser enviadas en archivos de alta resolución, en formato PNG, y las transcripciones o gráficas musicales en archivo editable Finale .mus, con la numeración asignada en el texto. Cada imagen o gráfica musical debe tener inscrita una reseña en la que se indique lo siguiente: Figura [número]. Título de la imagen o título del fragmento. Fuente de la imagen (si fuera el caso, señalar como *elaboración propia*).

- c. *Conclusiones*. Deben ser de tipo general y específico, congruentes con lo anunciado en el título general del trabajo y las perspectivas de investigación declaradas en la introducción.
- d. *Referencias*. Deben estar consignadas al final del texto y según las normas APA.
- e. *Anexos*. Se podrán añadir optativamente imágenes recurrentes o partituras.

2. Formas para la revista

Los textos para publicar podrán adoptar diferentes formas, siempre que sus procedimientos teóricos y metodológicos estén centrados en el campo de la música.

- a. Artículo de investigación
- b. *Paper* académico
- c. Monografía
- d. Ponencia presentada a congreso, coloquio o seminario académico
- e. Fragmentos de ensayo o breve ensayo (sin proceso de evaluación)
- f. Reseña de libro o disco (sin proceso de evaluación)

- g. Relato de experiencias (sin proceso de evaluación)
- h. Historia de vida (sin proceso de evaluación)
- i. Crónica
- j. Prácticas musicales (sin proceso de evaluación. Ver lineamientos en pág. 129)

3. Evaluación de artículos de investigación

Los manuscritos serán revisados por un comité evaluador, el cual corroborará la calidad conceptual y metodológica del texto, así como la pertinencia de sus contenidos con los lineamientos generales de la revista o la temática específica de uno de sus números.

Se aplicará el sistema de doble ciego, es decir, el evaluador desconoce el nombre y procedencia del autor, y este recibe las observaciones de manera anónima. El procedimiento será mediado por el comité editorial.

4. Derechos de autor

Los autores de los originales aceptados deberán ceder antes de su publicación los derechos de publicación, distribución y reproducción de sus textos. Esta cesión tiene por finalidad la protección del interés común de autores y editores.

5. Citas y referencias

El uso de ideas, datos, conceptos, teorías, entre otros, provenientes de fuentes escritas u orales, deberá ser citado en el texto además de ser reconocido en las referencias finales para favorecer su verificación de autenticidad.

Para consignar estas citas y referencias, se empleará la normativa propuesta por la American Psychological Association (APA) en su sexta o séptima edición. Puede revisar la versión completa de nuestro manual en <http://unm.edu.pe/wp-content/uploads/2018/11/ManualApa-Musica.pdf>

Referencias

a. Autor o autores de libros

Berkowitz, S., Fontrier, G. y Kraft. (2017). *A new approach to sight singing* (6a ed.). New York: W. W. Norton & Company.

Otero, L, M. (2012). *Las TIC en el aula de música*. Bogotá: Ediciones de la u.

b. Libro con compilador (Comp.), editor (Ed.), coordinador (Coord.) o director (Dir.).

Díaz, M. (Coord.). (2013). *Investigación cualitativa en educación musical* (Colección de eufonía). Barcelona: GRAÓ.

c. Autor institucional o corporativo / colección

Perú, Museo de la cultura. (1951). *Instrumentos musicales del Perú*. Lima: Autor. (Colección Arturo Jiménez Borja).



d. Autor institucional o corporativo / una institución como editor

Perú, Instituto Nacional de Cultura INC. (1978). *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: Autor

e. Capítulo de libro

Akoschky, J. (2009). Las actividades musicales. En Arnaiz, V. y Elorza, C (Dir.), *La música en la escuela infantil: 0-6* (pp. 37-100). Barcelona: GRAÓ.

f. Capítulo en un libro de congreso

Tomaszewski, M. (2013). Chopin's music red a New. En Malecka, T. (Ed.), *Proceeding of the 11th international congress on musical signification* vol. 1 (98-117). Kraków: Akademia Muzyczna W Kralowie.

g. Artículo de revista

Banderas, D. (2009). Música de la cotidianidad: su protagonismo en la reparación psicológica de mujeres violentadas. *Revista musical chilena*, 70 (212), 103-120.

h. Tesis

Bolaños, C. (1986). *Los instrumentos musicales antiguos en el Perú y Ecuador* (Tesis de titulación en Musicología). Conservatorio Nacional de Música, Lima, Perú.

Nicéphor, S. (2007). *L' apprentissage de la composition musicale: regard sur la situation française durant la première moitié du XIXe siècle* (Tesis de doctorado). Université de Lille 3, Lille, Francia.

i. Documentos en línea

Nagore, M. (2004). El análisis musical. Entre el formalismo y la hermenéutica. En *Músicas al sur* 1. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>

López-Cano, R. y San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Esmuc. Recuperado de: <https://www.google.com.pe/search?q=investigacion+artistica+en+musica+ruben+lopez+cano&oq=investigacion+artistica+en+musica+&aqs=chrome.1.69i57j0l3.21425j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

j. Leyes

Ley Universitaria, Ley N° 30220 (9 de julio de 2014). En: *Normas legales*, N° 527213. Diario Oficial "El peruano". Lima: Congreso de la República.

k. Comunicaciones personales

Como tal son consideradas la carta privada, memorando, correo electrónico, discusión en grupo, conversación telefónica entre otras, que por sus características aportan con datos no recuperables y no hay posibilidad de verificación pública; por tanto, estas comunicaciones solo podrán ser empleadas con cita dentro del texto y no serán consignadas en la lista de referencias. Su consignación es:

N. Apellido (comunicación personal, 16 de junio, 2017)



Prácticas musicales

Espacio de aproximación musical y etnográfica a las diferentes prácticas musicales que coexisten en Perú, comprendidas como géneros musicales y consideradas representativas de determinada comunidad.

El fundamento de esta sección es comprender la coexistencia de múltiples expresiones musicales en nuestro país y cómo estas sostienen su práctica en formas culturales y estéticas específicas y ligadas a funciones concretas. Las expresiones musicales del país pueden ser entendidas a partir de sus vertientes andina, amazónica y costeña y sus múltiples comunidades, como en relación a contextos transterritoriales de práctica o a situaciones históricas; el aporte al conocimiento plural de las músicas en Perú es objetivo y principio de *Antec*.

Antec abordará una expresión, práctica o género musical comprendida como una forma local específica. El abordaje consistirá en una aproximación etnográfica al contexto de la práctica, basada en la observación directa y participativa en la música, así como en la revisión bibliográfica pertinente. El abordaje central será el análisis y descripción de los elementos musicales, las características sonoras y performativas y el análisis de las funciones de estas músicas en el contexto social.

Por tanto, esta sección es un espacio abierto a todo músico miembro de una práctica musical local del país y que quiere dar cuenta de su experiencia, sin ser necesariamente investigador experimentado, a través de un texto elaborado con los siguientes lineamientos:

1. Descripción de la práctica musical en su contexto: descripción de carácter etnográfico u observación participativa de la música.
2. Espacio y tiempo de práctica: locación, área, época u ocasiones en que se práctica la música.
3. Raíces culturales: datos históricos de la práctica existentes en fuentes escritas o el relato oral.
4. Instrumentos musicales: descripción organológica o morfológica del/los instrumentos, variante local o asociación instrumental empleados en la música.
5. Características sonoro-musicales de la práctica: descripción de los elementos musicales: estructuras, armonía, ritmos, timbres, instrumentación, variaciones o lo que fuera particular del estilo y cómo estos se articulan con la expresión musical.
6. Conclusiones sobre el aspecto musical de la práctica.

Serie Bicentenario

En el contexto de conmemoración del Bicentenario de la Independencia, nuestra labor investigativa y particularmente de publicación, se sitúa en una visión reflexiva hacia los hechos de la historia, comprendiendo en estos un proceso social y estético que deviene articulado con el surgimiento, transformación y renovación de las expresiones musicales

Las temáticas convocadas al espacio del bicentenario son aquellas que plantean cuestionamientos sobre el futuro. Nuestra publicación asume de esta manera un reto con el futuro, con transformarlo hacia el bien común y con la generación de valores ciudadanos en el relato sobre el hecho musical

Agosto 2020 - Lima Perú



Antec: Revista Peruana de Investigación Musical, publicación del Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Música de Perú, se propone abrir un espacio plural para la comunicación de conocimientos sobre las músicas, comprendiendo que todas sus formas de práctica son importantes para la sociedad mientras generen experiencias positivas para la convivencia humana.

Los textos incluidos en el presente volumen sintonizan con este propósito; sus autores son músicos de diferentes instituciones formativas y han recorrido vitales experiencias en lo artístico y académico; por ello, los conocimientos que Antec presenta son potencialmente activos para las labores creativa, pedagógica y performativa de la música.



Universidad
Nacional de Música

Vicepresidencia de Investigación
