



ANTEC

REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

LIMA ISSN: 2521-8565



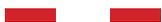


Instituto de Investigación



Vol. 5, n.º 2

Serie Bicentenario



Universidad
Nacional de Música



Revista indexada en:



Verificación de originalidad:



UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÚSICA

Lydia Hung Wong
Presidenta de la Comisión Organizadora

Diego Puertas Castro
Vicepresidente de Investigación – Comisión Organizadora

Aurelio Tello Malpartida
Director del Instituto de Investigación

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

EQUIPO EDITOR

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

Editora
Roxana Bada Céspedes
Universidad Nacional de Música, Perú

Comité editorial
Ruth Mamani de los Ríos
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Alexandra Cipriani Ronceros
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Daniel Dorival García
Universidad Nacional de Música, Perú

Diagramación
Juan Pablo Campana

Corrector de estilo
Ronald Callapiña Galvez

Traductora
Kitti Kesztyűs

Comité consultivo
Dr. José Manuel Izquierdo König – Pontificia Universidad Católica de Chile
Dr. Victor Hugo Ñopo Olazábal – Universidad Nacional de Música, Perú
Dra. Virginia Yep Lenginam – Musikschule-Paul-Hindemith, Alemania
Dr. Juan Mullo Sandoval – Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Ecuador
Mg. Mauricio Valdebenito Cifuentes – Universidad de Chile, Chile
Mg. Alejandra Cragolini – Universidad Autónoma de México, México

Universidad Nacional de Música

Antec: Revista Peruana de Investigación Musical / Universidad Nacional de Música, Instituto de Investigación.
Vol. 5, n.° 2 (diciembre 2021). – Lima: UNM, Instituto de Investigación.

Semestral
ISSN: 2521-8565

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

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional
(CC BY-NC-SA 4.0)





PORTADA

Recreación con elementos del cuadro *Negros chalas en el día del Corpus* (1836), acuarela sobre papel, realizada por Francisco Fierro Palas, "Pancho Fierro" (Lima, 1807-1879). Imagen recuperada de: <https://cutt.ly/vR3rdA8>. La versión original de la acuarela pertenece a la colección 3. Republicano (s. XIX y XX) del Museo de Arte de Lima – MALI.

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 los instrumentos musicales que se han conservado hasta la actualidad, fabricados de cerámica, metal y cañas. Su denominación actual de Antara, señala una amplia gama de variantes locales del instrumento correspondientes a comunidades costeñas, andinas y amazónicas, constituyéndose en un instrumento central de sus tradiciones musicales.

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 heights 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. Its denomination of Antara includes a wide range of local variants belong to coastal, Andean and Amazonian communities, being a central aerophone in all those musical practices.

CONTENIDO

Preludio

Blanca Espinoza Ángeles

La antara de esta edición: la andarilla cajamarquina.....9

Daniel Dorival García

Prólogo..... 11

Temas

Artículos

Bertrand Wilfredo Valenzuela Rocha

Iconografía musical: nuevas luces y perspectivas sobre el arte de la escuela cusqueña de los siglos XVII y XVIII.....17

Elena Isabel Botton Becerra

La primera generación de estudiantes de la Academia Nacional de Música (1908-1919): análisis desde un enfoque de género.....41

Korina Grelly Irrazabal Laos

«Este es el rock de los incas»: expresiones sonoro-musicales de etnicidad andina en la creatividad y performance de la banda Uchpa65

Alejandro Prieto Mendoza y Ricardo López Alcas

El rango de entonación microtónica en el canto kakataibo. Una aproximación fonética y musicológica a *no bana 'iti*83

Coda

Prácticas musicales

Ximena Venero Cruz

Las agrupaciones de negritos y la música de navidad en la región Ica.....107

Reseñas

Angela Morales Ortiz

Taki. Música coral con temática peruana, siglo XXI. Universidad Nacional de Música, Fondo Editorial (Lima, 2021)..... 121

Ruth Mamani de los Ríos

Los grupos de sonidos. Héctor Tosar (Montevideo, 2020). Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República y Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán.....125

Instrucciones a los autores.....129

CONTENTS

Prelude

Blanca Espinoza Ángeles
This edition's Antara: the Andarilla Cajamarquina.....9

Daniel Dorival García
Prologue.....11

Themes

Articles

Bertrand Wilfredo Valenzuela Rocha
Musical Iconography: New finds and perspectives on the art of escuela cusqueña
of the 17th and 18th centuries.....17

Elena Isabel Botton Becerra
The first generation of students of the National Academy of Music (1908-1919):
analysis from a gender perspective.....41

Korina Grellly Irrazabal Laos
«This is the rock of the Incas»: sound and musical expressions of Andean ethnicity
in the creativity and performance of the Uchpa65

Alejandro Prieto Mendoza y Ricardo López Alcas
The microtonal intonation range in Kakataibo singing: a phonetic and
musicological approach to *no bana 'iti*.....83

Coda

Musical practices

Ximena Venero Cruz
The *negritos* folk groups and the traditional Christmas music in the region of Ica.....107

Review

Angela Morales Ortiz
Taki. Choral music with Peruvian theme, XXI century. Universidad Nacional de Música,
Fondo Editorial (Lima, 2021).....121

Ruth Mamani de los Ríos
The sound groups. Héctor Tosar (Montevideo, 2020). Escuela Universitaria de
Música de la Universidad de la República y Centro de Documentación
Musical Lauro Ayestarán.....125

Instructions for authors.....129



Preludio

→ *La antara de esta edición:* ← *la andarilla cajamarquina**

La antara o andarilla es un instrumento de uso especialmente femenino en las localidades de Cajamarca. Es elaborada con siete, nueve o trece tubos de caña de carrizo, amarrados transversalmente a tres barras planas del mismo material, denominadas «crueros».

Los tubos del instrumento se disponen de grande a pequeño, siguiendo una escala musical establecida en la tradición musical de las mitayas, mujeres que llevan a pastear a sus animales por las cumbres o jalcas mientras tocan el instrumento para sobrellevar la vivencia solitaria en estos lugares. Para producir la música, la mitaya sostiene la andarilla con una sola mano, cubriendo completamente el pequeño instrumento ya que sus cañas son relativamente pequeñas para emitir un sonido agudo y vibrante, concordante con la voz femenina.

La andarilla sirve para tocar yaravíes y tristes y puede utilizarse en otros géneros musicales en festividades locales específicas. Para las mitayas, su práctica es cotidiana y asume connotación espiritual. Se considera un instrumento de protección, debido a que su sonido «ahuyenta a los duendes» y libera a las mitayas de la «mala hora» en su periplo pastoril. Este significado está basado en que cada tubo del instrumento atado a la barra o crucero superior forma visualmente una cruz, símbolo del bien en el sincretismo religioso andino.

Siendo el único aerófono adscrito a la mujer entre las tradiciones musicales andinas, la antara o andarilla brinda a las mitayas una forma propia de expresar sus emociones al soplar los tubos para producir melodías y al alternar estas melodías con sus sentidos cantos, en la misma altura o registro. La tradición musical de la andarilla pone en evidencia que la música en aquellos contextos trasciende a la idea escénica y prescinde de la existencia de un público; su práctica, en cambio, es de carácter reflexivo y espiritual.



Blanca Espinoza Ángeles

* Fuente: Bibliotecarios Rurales de Cajamarca (Comp.). (2007). *¡Música maestro! instrumentos musicales en la tradición cajamarquina*, t. 5 (Biblioteca campesina. Nosotros los cajamarquinos). Cajamarca: Red de Bibliotecas Rurales de Cajamarca.

⇒ Prólogo ⇐

Antec: Revista Peruana de Investigación Musical presenta un nuevo número perteneciente a la edición especial Serie Bicentenario, que inició en 2020 y concluye con la presente edición. Continúa así con la publicación de los textos ganadores del Premio Nacional a la Investigación Musical. Bicentenario: Circulaciones y Perspectivas Musicales, Perú 1821-2021, organizado por el Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Música (UNM) en 2021. En el número anterior se publicaron tres de los trabajos ganadores de dicho certamen y en el presente se ofrecen los otros dos. Asimismo, se incluyen dos artículos más, la sección Coda constituida por una práctica musical y dos reseñas.

Con la realización del Premio Nacional a la Investigación Musical, la UNM busca promover la investigación sobre las historias y las prácticas musicales, tanto del pasado como del presente, y que este nuevo conocimiento alcanzado nos conduzca a reflexionar y proyectarnos hacia el futuro, en el marco de la conmemoración del Bicentenario de la independencia del Perú. Los trabajos ganadores confirman la necesaria diversidad temática que debe ocupar a la investigación musical en el Perú: estudiar a compositores y obras musicales del siglo XIX, la educación musical a inicios del siglo XX, el rock andino y el reguetón en nuestro siglo. Asimismo, los trabajos muestran una pluralidad de enfoques interdisciplinarios, rasgo fundamental de la musicología contemporánea; y su publicación por la UNM ofrece su acceso abierto para toda la comunidad académica del Perú y del mundo.

El Cusco virreinal es el escenario para «Iconografía musical: nuevas luces y perspectivas sobre el arte de la escuela cusqueña de los siglos XVII y XVIII», de Bertrand Valenzuela Rocha, licenciado en Música por el Conservatorio Nacional de Música y magíster en Historia del Arte y Curaduría por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Comienza el autor con el estudio de las capillas musicales en las catedrales del Perú virreinal, considerando su conformación instrumental y la práctica de la policoralidad en la que se inscribían, particularmente en el Cusco. Sobre este fundamento, el autor analiza con nueva luz un lienzo anónimo de la escuela cusqueña, *La Coronación de la Virgen con Santa Rosa de Lima*, título que le lleva a plantear la datación del cuadro y reconocer en él un probable

encargo indígena, en el que dialogan los modelos y los estereotipos de origen europeo con la representación de la realidad cotidiana del Cusco del siglo XVIII. Además del aporte al estudio de la música colonial peruana, el trabajo de Valenzuela muestra las posibilidades de este campo de investigación, que conjuga el estudio iconográfico con el musicológico, tomando en cuenta la riqueza artística e iconográfica que hoy se conserva en varias iglesias coloniales de nuestro país.

El primer trabajo ganador del Premio Nacional a la Investigación Musical publicado en este número es «La primera generación de estudiantes de la Academia Nacional de Música (1908-1919): análisis desde un enfoque de género», de Elena Botton Becerra, magíster en Historia por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, que obtuvo el segundo puesto en la categoría 2, destinada a docentes, investigadores y egresados de programas de posgrado. Este trabajo nos traslada a la Lima de inicios del siglo XX y examina la actividad de las mujeres en los años iniciales de la Academia Nacional de Música, la primera institución educativa musical estatal de nuestro país. Tomando como base varias memorias institucionales publicadas en la década de 1910 y el trabajo de la educadora lambayecana Elvira García y García (1862-1951), entre otras fuentes, Botton expone, en primer lugar, la actividad musical de las mujeres en dicha época, mostrando cómo el cultivo de la música para las jóvenes limeñas de clase media y alta era considerado socialmente como algo propio de su formación, mas no como una profesión. A continuación, la autora muestra cómo el advenimiento de la Academia Nacional de Música implicó un cambio gradual en aquel marco conservador y patriarcal, ya que por una parte continuaba la tradición del cultivo musical, pero a su vez posibilitaba la actividad profesional musical de las mujeres. Considerando que la historiografía sobre la actividad musical académica peruana de esta época ha privilegiado el estudio sobre los compositores y sus obras, con una perspectiva predominantemente estilística y con un énfasis en los artistas varones, el trabajo de Botton aporta una nueva mirada desde el enfoque de género, permitiendo visibilizar la participación de las mujeres y ver cómo la continuidad y el cambio confluyeron en la aparición de esta institución musical. Además, este trabajo constituye un significativo aporte a la historia de nuestra universidad, heredera de aquella Academia y de la labor docente y musical de varias generaciones de mujeres.

De Korina Irrazabal Laos, licenciada en Música en la especialidad de Musicología por la UNM, se presenta «“Este es el rock de los Incas”. Expresiones sonoro-musicales de etnicidad andina en la creatividad y *performance* de la banda Uchpa», trabajo que obtuvo el primer lugar en la categoría 1, destinada a estudiantes y egresados de pregrado, del Premio Nacional a la Investigación Musical. La autora aborda el proceso creativo y la *performance* de Uchpa, banda peruana vigente desde inicios de nuestro siglo y que practica el denominado rock andino. Tomando como fuentes dos de sus canciones, *Allinchacusaq* y *Danzaq*, sus videos musicales y entrevistas a los integrantes, Irrazabal indaga primero sobre el contexto en que surgió este proyecto musical y el discurso que lo articula. A continuación, desarrolla un análisis musical formal, estilístico y performativo, considerando los instrumentos musicales, para identificar así los elementos de tradiciones

musicales andinas, como el huayno, el toril y la danza de tijeras, que la banda utiliza al lado de elementos característicos del rock. Frente a otros abordajes históricos, sociológicos y antropológicos sobre esta escena, la originalidad del aporte de Irazabal se debe al enfoque musicológico empleado, con el que examina con detalle los elementos musicales, haciendo uso de diagramas estructurales y transcripciones musicales y planteando una personal interpretación de la dinámica creativa y performativa de Uchpa entre estas dos musicalidades, la andina y el rock.

El siguiente artículo, «El rango de entonación microtónica en el canto *no bana 'iti* de los kakataibo: una aproximación fonética y musicológica», es un trabajo conjunto de Alejandro Prieto Mendoza, magíster en Lingüística por la Pontificia Universidad Católica del Perú, y Ricardo López Alcas, egresado de la especialidad de Musicología por la Universidad Nacional de Música. Inicialmente ofrecen un panorama de la fonología y las prácticas musicales de los kakataibo, pueblo indígena de la amazonía peruana que habita en los departamentos de Huánuco y Ucayali. A continuación, los autores analizan unas grabaciones de campo de cantos *no bana 'iti*, registrados en Ucayali en el presente siglo y disponibles en el Archivo Digital de Lenguas Peruanas, que es un repositorio de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Sobre estos cantos de tradición oral, practicados por los hombres kakataibo en forma solista, los autores realizan un análisis fonético y musical, hallando así una asociación existente entre sílabas específicas al producirse el ordenamiento métrico de los cantos con una variación microtonal en su entonación. Prieto y López plantean una metodología en que la ciencia de la acústica cobra especial relevancia, haciendo uso de modernos recursos tecnológicos, como el analizador espectral de sonido y las aplicaciones para anotaciones lingüísticas. Este trabajo podría ampliarse posteriormente con su aplicación en un mayor corpus musical, tanto de los kakataibo como de otros pueblos amazónicos, de modo que se indague en la significación que tienen las variantes de entonación para los individuos de dichas comunidades.

En nuestra sección Coda se incluye «Las agrupaciones de negritos y la música de Navidad en la región Ica», de Ximena Venero Cruz, licenciada en Interpretación en Flauta Dulce por la Universidad Nacional de Música. En este texto, basándose en la observación participante que efectuó entre 2018 y 2020, la autora ofrece una descripción del tradicionalmente llamado hatajo de negritos, que se practica en algunas provincias del departamento de Ica. La autora aborda la conformación, estructura y organización de los grupos, los instrumentos musicales empleados y los rasgos sonoro-musicales de dicha práctica. Tomando entre sus referencias al clásico y reconocido trabajo de la musicóloga peruana Chalena Vásquez (1950-2016), Venero reconoce las raíces hispanas, andinas y afroperuanas de esta expresión musical y dancística, señalando sus diversos contextos de ejecución, las fiestas navideñas y otras devociones locales. Tras el reconocimiento del hatajo de negritos como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por parte de la Unesco en 2019, este trabajo revela la revitalización de su práctica, su mayor presencia en la vida musical local —estimulada desde la educación formal por una comunidad consciente de su identidad— y la inclusión de mujeres danzantes en los grupos, antes no permitida. Junto con las

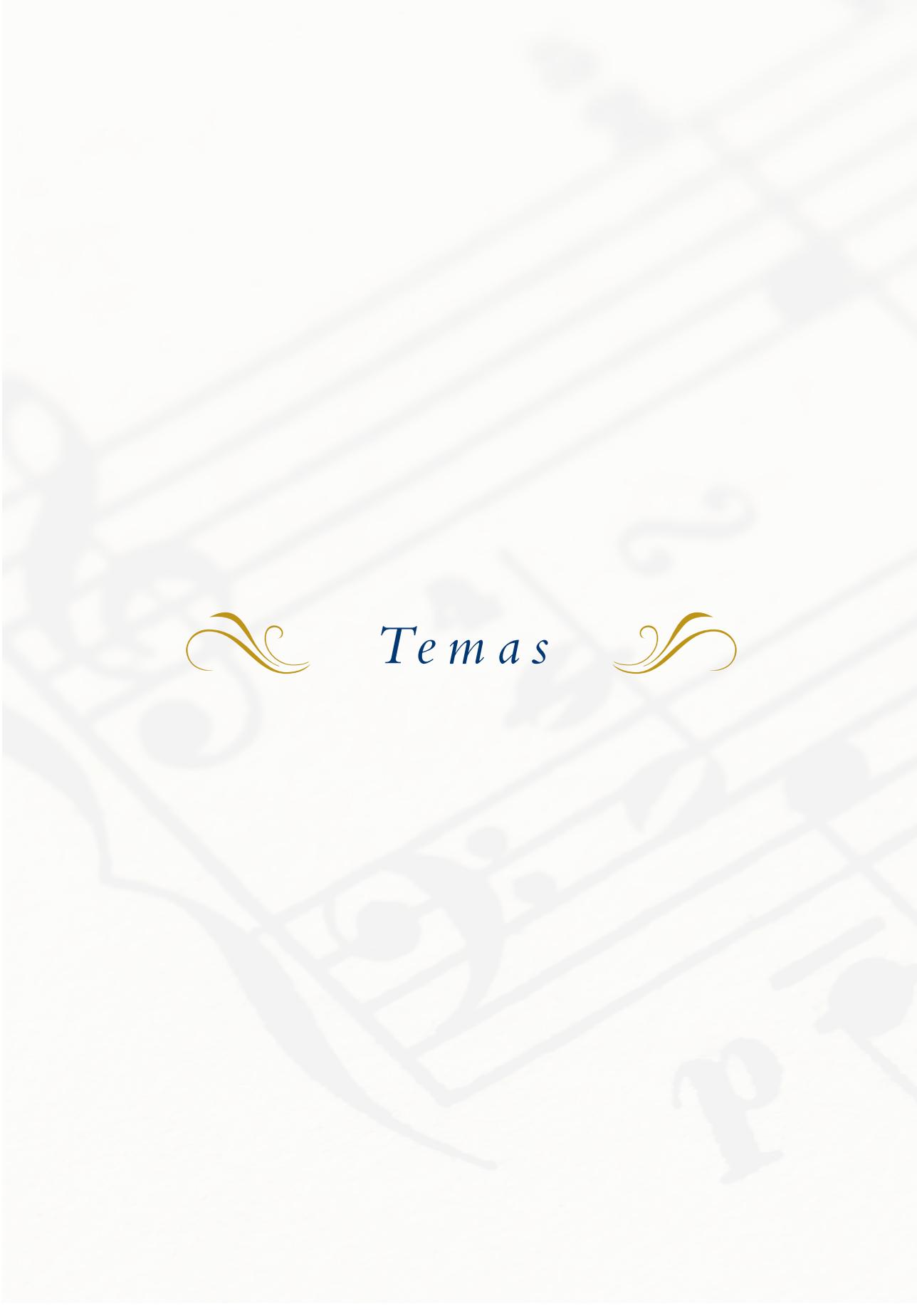
permanencias, Venero muestra varios de los cambios que esta expresión músico-danzaria ha experimentado en los últimos años.

Cierran la presente edición dos reseñas elaboradas por parte de nuestro equipo. Ángela Morales Ortiz, bachiller en Bibliotecología y Ciencias de la Información por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, reseña el álbum *Taki. Música coral con temática peruana*, siglo XXI, publicado por el Instituto de Investigación y la Comisión Música en el Bicentenario Perú 2021 de la Universidad Nacional de Música. Compilado por el maestro y director coral Oswaldo Kuan, el álbum contiene las obras ganadoras de las ediciones del Concurso de Creación de Obras Corales Taki entre 2018 y 2021. Tal como considera Morales, estas composiciones y arreglos corales ofrecen un panorama actual de la música coral peruana, en el que diversas expresiones, como los textos literarios, la tradición oral y la creación contemporánea, se conjugan en un repertorio nuevo y representativo.

Finalmente, Ruth Mamani de los Ríos, magíster en Lingüística por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, ofrece una reseña de *Los grupos de sonidos* (2020), de Héctor Tosar, una publicación conjunta de la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República y el Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán, ambos de Uruguay. Durante su vida, el compositor uruguayo Héctor Tosar (1923-2002), unió a su labor creadora —que lo llevó a ser considerado como uno de los músicos académicos más destacados de su país— la realización de varios escritos donde volcó sus reflexiones sobre los materiales y las técnicas de su propuesta musical, textos recibidos en aquella época por sus colegas y estudiantes. Como menciona la autora, Tosar estuvo motivado por una intensa búsqueda de sonoridades nuevas impregnadas por la vanguardia europea. Este trabajo se inscribe como una original propuesta de teoría postonal en el ámbito latinoamericano y que espera ser más conocida.

Además de coincidir en el abordaje de diversas musicalidades practicadas en el territorio peruano, en los temas abordados en el presente número es posible reconocer el cruce de diferentes tradiciones cuyo encuentro genera una práctica musical nueva. Ese cruce también lo hallamos en la imagen de la portada, una acuarela de Pancho Fierro de 1836, en la que un grupo de afrodescendientes marcha en procesión religiosa portando instrumentos musicales. Se encuentran aquí los artefactos de una añeja tradición, los largos tambores de origen africano que van tocando, con la modernidad en los trajes y el símbolo que celebra un nuevo orden, la bandera. Un símbolo que trajo consigo la promesa de un futuro mejor, la promesa de la vida republicana que hoy conmemoramos. En esta mira, se adhiere nuestro propósito: que la presente publicación sea motivo de reflexión y proyección al futuro que trae consigo el Bicentenario. Expresamos nuestro agradecimiento a los autores que han participado en esta serie, así como a nuestros lectores, y esperamos motivar la indagación de esa expresión dinámica y colectiva que es la música, para comprender mejor aquel vivo y constante encuentro sobre el que se forja la cultura peruana.

Daniel Dorival García
Comité Editor de Antec



Temas



**Bertrand Wilfredo Valenzuela Rocha
(Lima, 1977)**



Licenciado en Composición por la Universidad Nacional de Música (UNM) y magíster en Historia del Arte y Curaduría por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Ha investigado sobre la música en la pintura de la escuela cusqueña de los siglos XVII y XVIII desde el campo de la iconografía. Es docente de Dirección Instrumental en la UNM y de la Especialidad de Música de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Ha sido director titular y fundador de la Orquesta Sinfónica de la PUCP y ha dirigido la Orquesta Sinfónica de la UNM y la Orquesta Sinfónica Nacional. Su línea de investigación es la iconografía musical, vinculada a la semiótica y la investigación artística.

Iconografía musical: nuevas luces y perspectivas sobre el arte de la escuela cusqueña de los siglos XVII y XVIII¹

Musical Iconography: New finds and perspectives on the art of escuela cusqueña of the 17th and 18th centuries



Bertrand Wilfredo Valenzuela Rocha



Pontificia Universidad Católica del Perú

bertrandvalenzuela@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3440-4615

Resumen

A través del estudio de las fuentes iconográficas musicales en las pinturas de la llamada escuela cusqueña de los siglos XVII y XVIII, la presente investigación expone las diversas correspondencias entre la pintura y las prácticas reales de las capillas musicales del virreinato peruano, así como las vinculaciones del arte de esta escuela con la realidad circundante, el pensamiento y la sensibilidad de la sociedad colonial, más allá de estereotipos y formulismos derivados del arte europeo. Se muestra, además, cómo la iconografía ayuda a precisar ciertos aspectos trascendentales, como la datación de las obras, y se pone en evidencia la importancia y la necesidad de desarrollar estudios iconográfico-musicales ya que constituyen una valiosa herramienta para develar la historia del arte.

Palabras clave

Iconografía musical; capilla musical; escuela cusqueña, datación; policoralidad

Abstract

Through the study of the musical iconographic sources in the paintings of the so-called escuela cusqueña of the seventeenth and eighteenth centuries, this research exposes the various correspondences between painting and the royal practices of the musical chapels of the Peruvian

1. El presente artículo está basado en la tesis titulada *La Coronación de la Virgen con Santa Rosa de Lima: la música como trascendencia a las fuentes visuales europeas en la pintura de la escuela cusqueña del siglo XVIII*, sustentada en el año 2020 para la obtención del grado de magíster en Historia del Arte y Curaduría en la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú.



vicerealty, as well as the links of the art of this school with the surrounding reality, though and sensitivity of colonial society, beyond stereotypes and formulas derived from European art. It also demonstrates how the iconography assists to specify certain transcendental aspects, such as finding the date of the works, and highlights the importance and need to develop iconographic-musical studies since they constitute a valuable tool to unveil the history of art.

Keywords

Musical iconography; music chapel; escuela cusqueña; finding the date; polychorality

Recibido: 11/09/21

Aceptado: 30/11/21

Introducción

La iconografía musical, disciplina que se encarga del estudio de la representación de diversas manifestaciones musicales —principalmente organológicas— en las artes visuales, es relativamente nueva. Como disciplina humanística hace su aparición recientemente en las últimas décadas del siglo xx y ha sido, desde su origen, objeto de controversia y debate entre musicólogos e historiadores del arte. Esta controversia se basa, principalmente, en el hecho de considerarla una rama de la iconografía general o, en su lugar, una disciplina independiente de esta y más próxima a la musicología y sus propósitos. En nuestro país, la iconografía musical es una disciplina prácticamente desconocida e inexplorada. Si bien es cierto que existen algunas notables investigaciones, vinculadas principalmente al estudio de las relaciones entre música, sociedad y artes visuales nacionales, todas ellas provienen esencialmente de un enfoque musicológico o sociológico.

El presente artículo presenta un primer acercamiento a los estudios iconográficos musicales en nuestro país a través del análisis de algunas obras de la llamada pintura de la escuela cusqueña y, más concretamente, a partir del estudio, el análisis y la comparación de los numerosos rompimientos de cielo y coros de ángeles que en dichas obras se presentan. De esta forma, se muestra que la iconografía musical puede ser una herramienta fundamental para precisar aspectos, como la datación de una obra y —lo que es más importante— su vinculación con la sociedad y realidad de su tiempo. La definición de estos aspectos puede convertirse en algo particularmente destacable en el caso de la pintura de la escuela cusqueña, ya que se trata, en su mayoría, de obras anónimas y desvinculadas completamente de su contexto. No obstante, se puede mostrar la relatividad de una serie de generalizaciones existentes sobre el arte de esta escuela, especialmente aquellas referidas al distanciamiento de la realidad percibida por el artista y su estancamiento en estereotipos o formulismos derivados del arte europeo, principalmente de los grabados.

1. Las capillas musicales en el Virreinato del Perú durante los siglos xvii y xviii

La capilla musical fue uno de los principales focos de la cultura musical europea a partir de la Baja Edad Media. Esta institución estaba integrada por un conjunto de músicos,

entre cantores, instrumentistas y compositores, quienes estaban adscritos al servicio de la capilla de una iglesia o un monarca y tenían a su cargo la celebración de actos ceremoniales y religiosos. De esta manera, las capillas musicales constituyeron durante cuatrocientos años los centros más importantes del cultivo de la música, desempeñando un papel fundamental en la historia y el desarrollo de este arte, así como en la configuración de la estética musical de Occidente.

El prototipo de las capillas musicales que proliferaron en Europa desde mediados del siglo xv hasta inicios del xvii tomó como referencia y punto de partida a la Capilla Pontificia de Roma. Una capilla musical estaba conformada por los siguientes miembros: el maestro de capilla —o *Kantor*, *Kapellmeister* o *Magister capellae*—, uno o varios vicemaestros, uno o varios organistas, los profesores también denominados *chantres*, los ministriles o instrumentistas y, finalmente, los seises, que eran los escolares o niños del coro, quienes en ocasiones también tocaban algún instrumento. En general, todas las funciones eran compartidas e intercambiadas, aunque las jerarquías se mantenían delimitadas en sus responsabilidades.

El maestro de capilla, el más alto cargo jerárquico dentro de la institución, tenía a su cargo la dirección musical de toda celebración, así como la composición de nuevas piezas para la iglesia, con especial atención en las ceremonias de carácter extraordinario, como bodas, sepelios, festividades del santo patrón, entre otras. Además, debía ocuparse del buen funcionamiento y mantenimiento del órgano y del control de los organistas, así como del cuidado y la enseñanza de los niños cantores. Las voces tenían una gran importancia en el culto, ya que, según la tradición de la polifonía clásica, en ellas se basaba el resultado estético de las ceremonias. No es difícil comprender la dedicación y el esmero que se impartía en la educación musical de los niños cantores, así como el prestigio que podía obtener un tenor, un contralto o un tiple. Frecuentemente, los niños del coro vivían en un régimen de internado, aunque también existían cantores externos. Los horarios se respetaban rigurosamente y el canto litúrgico se practicaba cada día. La educación general incluía clases de latín, griego y gramática, mientras que la formación musical se basaba en el aprendizaje del canto y el estudio técnico de uno o varios instrumentos (Salvat, 1987, p. 221).

En América, en toda ciudad fundada por el reino español, se construyó, poco después de su fundación, una catedral. Es así que desde el siglo xvi, ciudades como México, Oaxaca, Puebla, Guatemala, Bogotá, La Plata, Lima, Cusco, Trujillo, entre otras, edificaron una iglesia mayor en la cual se instaló una capilla musical. La catedral, herencia medieval traída por los conquistadores a América, era el centro de la vida pública y estaba gobernada por un cabildo, el cual consistía en un grupo de sacerdotes que se encargaba de regular la marcha administrativa, económica y litúrgica de la misma.

Según el musicólogo Aurelio Tello, para la organización de la liturgia y la música:

Los canónigos capitulares adoptaron el modelo que estaba vigente a la sazón en las de Toledo, «Catedral primada de todas las Españas», y donde la «Liturgia Toledana»

había sido instaurada desde 1474 por bula expresa del papa Sixto IV dirigida a los reyes católicos, y Sevilla, la «Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla», como era común llamarla (1998, p. 17).

La Catedral de Lima fue construida pocos años después de la fundación de la ciudad, a solicitud del rey Carlos I de España y con autorización del papa Paulo III a través de una bula emitida el 14 de mayo de 1541 en la que se menciona la sujeción del nuevo templo al arzobispado de Sevilla. Fue consagrada un par de años después por Gerónimo de Loayza, el 17 de septiembre de 1543. Según Andrés Sas, «los primeros coros de música de la iglesia mayor de los reyes no pudieron ser cuantiosos, ni lo permitía ni lo exigía la poca población católica de la capital» (1971, p. 66). Habría que esperar hasta los primeros años del siglo XVII para que la capilla musical de la catedral limeña comenzara a ser un grupo de cierta notoriedad. Se contaba entonces con algunos cantores titulares, algunos otros seises, dos órganos, un bajonista y un cornetista. Se hizo entonces necesaria una reglamentación que especificara claramente las obligaciones de cada uno de los miembros de la capilla. Esto se dio a través de una serie de constituciones emitidas en 1612 por el arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero, las cuales rigieron los destinos de la capilla catedralicia limense hasta el siglo XIX.

Dicha capilla tuvo que enfrentarse a diversos recortes presupuestales a lo largo de su historia. A pesar de estos inconvenientes, estuvo constituida habitualmente por dieciocho a veinte ejecutantes entre cantantes e instrumentistas. En los días de funciones solemnes, la plantilla podía ser aumentada con la intervención de los denominados «meritorios», músicos de apoyo voluntario en espera de una plaza fija por servicios prestados. En 1709, apareció por primera vez un instrumento de cuerda en la capilla catedralicia: el violón; y un poco más tarde, en 1728, ingresó el primer violinista al conjunto como maestro de capilla: el italiano Roque Ceruti (1683-1760). En lo que sería uno de sus mejores momentos, la capilla musical de la catedral de la Ciudad de los Reyes contaba con siete instrumentistas: un violinista, dos arpistas, dos dulzainas y dos bajonistas, más los dos organistas; trece cantores: dos tiples, tres tenores, cinco contraltos y tres voces sin mención de registro, más cuatro seises y algunos meritorios. Juntos sumaban un total de veintiséis músicos estables. Sin embargo, la institución seguiría padeciendo numerosos recortes presupuestales, principalmente a raíz del violento terremoto que sacudió la capital en 1746 (Sas, 1971, p. 77).

En la ciudad del Cusco, la situación de la capilla musical catedralicia era muy distinta. La Catedral fue fundada en 1598 y seguiría, al igual que la de Lima y otras ciudades, los mismos lineamientos del arzobispado sevillano. La capilla musical fue fundada en 1610 y de su constitución se desprende que se regía y organizaba de manera muy similar a la de Lima. Sin embargo, la gran diferencia fue la estrecha relación en el ámbito musical que estableció la Catedral cusqueña con el Seminario San Antonio Abad. Este seminario fue fundado en 1605 por el obispo Antonio de la Raya, con la finalidad de que sus seminaristas desempeñaran un papel destacado en la vida ceremonial y musical de la Catedral. El programa de estudios del seminario comprendía la enseñanza de materias como el canto

llano o gregoriano y el canto de órgano, así como el aprendizaje de algún instrumento, lo que lo convertiría en un pionero en su tiempo y único en el Nuevo Mundo. Poco después de su fundación, el seminario fundó su propia capilla, que fue prontamente incorporada como parte fundamental de las actividades musicales de la Catedral. Hacia mediados del siglo xvii, esta capilla se convertiría en el principal ensamble de la ciudad, tanto en términos de magnitud como de prestigio. El seminario estaba situado en Amaruccata, en la plaza conocida actualmente como Las Nazarenas, muy cerca de la Catedral y del Palacio Arzobispal. Esta cercanía facilitó la estrecha relación con la Catedral, lo cual generó influencia directa, por ejemplo, en el repertorio policoral que pudo abordarse.

Según José Quezada Macchiavello:

La presencia del Seminario San Antonio Abad dotó de un dinamismo particular a la vida musical de la Catedral y la nutrió de vastos recursos humanos. Ello se percibe en la proliferación y frecuencia de piezas que requieren para su ejecución conjuntos corales y [sic] instrumentales relativamente numerosos, más de los que habitualmente se disponía en Lima, era así que los coros de los seminaristas abordaban las partes de las piezas policorales conservadas aún en el repositorio. Estos coros de seminaristas reforzaban a los cantores «profesionales» de la capilla de la Catedral bajo la dirección del maestro de capilla quien, con seguridad, como se ha señalado, solía cumplir también labores pedagógicas en el seminario (2004, p. 144).

Existe, finalmente, otro aspecto importante relacionado con lo mencionado, que era característico de la vida musical en el Cusco y que, además, era prácticamente único entre las ciudades hispanoamericanas de los siglos xvii y xviii. Aunque la Catedral era la institución urbana dominante, su vida musical estaba relacionada y dependía de la ciudad que la acogía. De esta manera, la iglesia mayor del Cusco no era una «isla aislada» de actividad musical, sino un punto central en una rica y dinámica red que vinculaba diversas instituciones urbanas y comunidades. Este aspecto ha sido estudiado en profundidad por el investigador británico Geoffrey Baker (2008), quien refiere sobre una actividad musical «descentralizada», que era propia de la ciudad. El investigador describe cómo las iglesias menores de la región también contaban con solventes capillas musicales capaces de ejecutar polifonía, sin necesidad de asistencia alguna. Incluso las iglesias de las parroquias de indios periféricas —parroquias rurales que eran llamadas también doctrinas— desarrollaban una floreciente actividad musical, la cual fue reglamentada a partir de 1591 por las constituciones sinodales del obispo Montalvo. Según Baker:

The strength of music in Cuzco's peripheral churches was a direct result of the evangelical drive that underpinned The Spanish colonial Enterprise, and specifically of the musical policies of the church and Crown that had been formulated in the early days of the colonization of the Americas. Music was seen as central to efforts to convert the native inhabitants of Peru, and organization of music in indigenous parishes was therefore a priority. The result of these policies was the creation of sizeable and capable musical ensembles in the majority of churches; [...] The disposition of musical forces in

Cuzco, which created a decentralized musical panorama that differed markedly from that found in equivalent-sized Spanish cities, did not therefore emerge by chance but resulted directly from Spanish colonial policies (2008, p. 88).

2. Los coros de ángeles: origen de la iconografía y su representación en la pintura de la escuela cusqueña

Los coros de ángeles o ángeles músicos son una de las iconografías musicales más desarrolladas en el arte universal. Estas representaciones, que son una constante en el arte religioso de Occidente, tienen al parecer un origen bíblico, en concreto, el libro de los Salmos. En el último capítulo de este libro se describe una alabanza universal a Dios a través de una serie de instrumentos musicales:

¡Aleluya! Alabad a Dios en su santuario; alabadle en el firmamento de su poder. Alabadle por sus hechos poderosos; alabadle conforme a la excelencia de su grandeza. Alabadle a son de trompeta; alabadle con salterio y arpa. Alabadle con pandero y danza; alabadle con cuerdas y flauta. Alabadle con címbalos resonantes; alabadle con címbalos de júbilo. ¡Todo lo que respira alabe a JAH! ¡Aleluya! (Salmo 150, versión Reina-Valera, 2009).

Otros estudiosos, sin embargo, señalan el origen de estas representaciones principalmente en los evangelios apócrifos, como el protoevangelio de Santiago (siglo II) y el evangelio del pseudo-Mateo (siglo VI); o en otras obras, como la *Jerarquía celeste*, del pseudo Dionisio Areopagita (siglo VI), y, posteriormente, en la *Leyenda dorada*, de Santiago de la Vorágine (siglo XIII). Todos estos escritos ejercieron una gran influencia sobre las artes visuales y la literatura del mundo medieval. Las primeras imágenes que incluyen la presencia de un coro de ángeles estarían vinculadas al tema de la Natividad de Cristo y tendrían un origen bizantino. Un buen ejemplo lo señala Perpiñá (2011):

La miniatura bizantina que decora a página completa el *Evangelario de Nikephoros Phokas* [del siglo X], donde la escena queda presidida por un pequeño grupo de ángeles que, distanciándose levemente de su compañero anunciante, elevan las manos y los ojos hacia las alturas, con las bocas ligeramente entreabiertas (p. 400).

Con el tiempo, el grupo de ángeles se fue independizando dentro de la propia composición. A mediados del siglo XI, ya es posible observar la tendencia de colocarlos sobre el portal; y en el siglo XII ya ostentan la cartela con la inscripción «*Gloria in excelsis Deo*», como ocurre en el *Evangelistar* de Speyer, del siglo XIII. Para Perpiñá (2011):

En algún momento, entre los siglos X y XIII, estos ángeles debieron convertirse en cantores, aunque existe el problema de su ambigua representación como músicos, ya que solo a partir de inicios del siglo XIV portarán partituras o instrumentos que los identifiquen como tales (p. 400).

En España, la introducción de este tipo de iconografía ocurriría en las últimas décadas del siglo XIII, probablemente por influencia francesa. A nivel latinoamericano, el caso de interés y más emblemático por diversas semejanzas y coincidencias, aunque también por notables diferencias con el contexto local, es el de la pintura en el virreinato de Nueva España. Según Roubina (1999), «los mismos preceptos vigentes en el siglo XVI, que regían en las artes plásticas de los pueblos cristianos de Europa, fueron trasladados y aplicados en los nuevos dominios de la Corona española al inicio de la conquista espiritual» (p. 135). No obstante, la autora precisa que la representación de los instrumentos musicales en México tendría un origen muy remoto en la espiritualidad de la población indígena, la cual fue extendida a las artes plásticas de la época virreinal. Asimismo, la investigadora pone en relieve el gozo que experimentaban los nativos al entrar en contacto con la música litúrgica, lo cual constituía, en un principio, el mayor atractivo de la doctrina cristiana para ellos.

Este hecho es también particularmente significativo en la pintura desarrollada en el Virreinato del Perú, principalmente en la llamada escuela cusqueña. Los artistas pertenecientes a esta escuela tuvieron una especial predilección por desarrollar una abundante iconografía musical en sus obras, incluso cuando los grabados en los que se basaban carecían completamente de la misma. El origen de este hecho puede deberse, por un lado, al gusto y la facilidad que tenían los nativos por la música desde la época prehispánica, y, por otro, a la necesidad de la Iglesia de usar esta como un medio poderoso de evangelización. El Tercer Concilio de Lima de 1583 pone en evidencia este aspecto a nivel local:

Es cosa cierta y notoria que esta nación de yndios se atraen y provocan sobremanera al conocimiento y veneración del summo Dios con la ceremonias exteriores y aparatos del culto divino; procuren mucho los obispos y también en su tanto los curas, que todo lo que toca al culto divino se haga con la mayor perfección y lustre que puedan, y para este efecto pongan estudio y cuidado en que aya escuela y capilla de cantores y juntamente música de flautas y chirimías y otros ystrumentos acomodados en las yglesias (citado en Ugarte, 1951, p. 374).

También en Cusco las famosas constituciones sinodales del obispo Montalvo, de 1591, hacen referencia a este hecho:

Siendo tan necesario como lo es para que los yndios se crien en policía cristiana, que en todos los pueblos aya escuela de niños [...]. Por lo qual mandamos que de aqui en adelante lo hagan y que a los dichos muchachos se les enseñe la doctrina y costumbres christianas, y leer y escribir, y a los que mostrasen buena voz les enseñen a cantar para que las iglesias sean mejor servidas (citado en Baker, 2003, p. 182).

Esta predilección —e incluso fascinación— de los nativos locales por la música se hace particularmente evidente en las notables diferencias a nivel iconográfico-musical entre muchas de las obras de los pintores locales y los grabados originales que les sirvieron de modelo o brindaron el *concetto*. Estos grabados y xilografías, que provenían de los Países Bajos (principalmente de la ciudad de Amberes), Francia, Italia y Alemania, cumplieron

diferentes funciones dentro de la práctica artística europea, como las siguientes: formación de los aprendices en los talleres, fuente de inspiración para los maestros y medio de difusión de la propia labor artística. Su uso fue muy extendido en América, y la forma en que los artistas se apropiaron de las imágenes fue extensa y variada. Al comparar diversas pinturas locales, principalmente de la llamada escuela cusqueña, con los grabados que les sirvieron de modelo, se desarrolla, en la mayoría de los casos, una iconografía musical no presente o, en todo caso, mucho más rica y variada que la de los grabados originales.

En la obra *La Asunción con el pastor como donante* (1768), del pintor Isidoro de Moncada (ver figura 2), el artista nos presenta una numerosa capilla musical dividida en dos grupos a la manera del estilo policoral antes mencionado y del cual hablaremos más adelante. Esta representación está completamente ausente en el grabado de Theodor Galle (ver figura 1), el cual parece haberle servido de modelo a Moncada. Esta capilla que acompaña a la Virgen en su ascenso a los cielos está compuesta de una docena de ángeles músicos que interpretan diversos instrumentos, como vihuelas de mano y de arco, trompetas, cornetos y arpa (ver figuras 3 y 4).



Figura 1. Theodor Galle. La Asunción. Grabado. En *Brevarium Romanum* (1614). G. P. Getty Museum, Los Ángeles.



Figura 2. Isidoro de Moncada. *La Asunción con el pastor donante* (1768). Óleo sobre lienzo. En iglesia de San Francisco de Asís, Puno.



Figura 3. Isidoro de Moncada. *La Asunción con el pastor donante*. Detalle de la figura 2.



Figura 4. Isidoro de Moncada. *La Asunción con el pastor donante*. Detalle de la figura 2.

También en *La fortaleza de la Inmaculada*, obra anónima de la escuela cusqueña, del siglo XVIII (ver figura 5), existe un notable enriquecimiento de la iconografía musical con respecto a la fuente que le dio origen, que, en este caso, es una xilografía madrileña de 1643 (ver figura 6), publicada como ilustración del *Eluzidario de la Reyna de los Ángeles*, obra del padre franciscano fray Francisco de Rojas.

En la pintura, se puede apreciar como desde una fortaleza alegórica, rodeada por un foso con dragones, se produce la defensa armada de la Inmaculada, liderada por San Francisco de Asís y el rey Felipe IV, quienes sostienen una misma espada. En el interior de la fortaleza, numerosos frailes franciscanos sostienen lanzas y escudos que muestran los signos de las letanías marianas. En el cielo, una numerosa capilla musical, dividida en dos grupos, entona cánticos de alabanza. Si bien la capilla musical aparece también en la xilografía madrileña, esta no tiene la variedad y la riqueza mostradas en la pintura cusqueña, en la que se pueden apreciar numerosos ángeles cantando y otros que ejecutan diversos instrumentos, como la vihuela de arco, el órgano, las trompetas y las chirimías (ver figura 7).



Figura 5. Anónimo. *La Fortaleza de la Inmaculada*. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Escuela cusqueña. Convento de San Francisco, Cusco, de San Francisco de Asís, Puno.

Otro aspecto a considerar en la representación de las capillas musicales de la escuela cusqueña, y que también es común en la pintura de los virreinos en América, son las diversas transformaciones o hibridaciones morfológicas sufridas frecuentemente por los instrumentos musicales². Este fenómeno tiene su principal origen en la imaginación de los artistas, quienes, partiendo de su experiencia personal con su entorno y con la realidad, además de las fuentes

2. El término «hibridación», para definir a este fenómeno en la iconografía musical ha sido utilizado por la musicóloga Evguenia Roubina, una de las pioneras de los estudios iconográficos en América Latina, quien señala que:

Varios factores han contribuido a tan desafortunada situación [refiriéndose a la falta de identificación y clasificación de los instrumentos musicales en la pintura virreinal novohispana], destacándose como los más importantes tanto la inexactitud de la terminología musical de la época estudiada como la morfología híbrida de los cordófonos de arco que con frecuencia exhibe la plástica virreinal (1999, p. 33).

gráficas y literarias de las que disponen, desarrollan un lenguaje iconográfico musical que difiere en diferentes niveles y formas de la realidad. Según Perpiñá (2017):

Así pues, encontramos una gran variedad de instrumentos que no es posible identificar según un referente histórico: instrumentos que parecen responder a un modelo real, pero que difieren de este en algún detalle; instrumentos que parecen evocar a otros más antiguos, según la idea que entonces se tenía de ellos; instrumentos que según las leyes físicas terrenas nunca podrían producir sonido —por ejemplo, por carecer de cuerdas o de orificios digitales—; instrumentos que son mezcla de otros; instrumentos que resultan totalmente anacrónicos para la época en la que se representaron y responden a la tradición visual (p. 10).

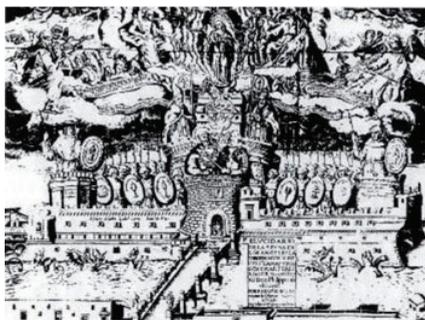


Figura 6. Grabado para el *Elucidario de la Reyna de los Angeles*, de Francisco de Rojas. Editado por Francisco García. Madrid, 1643.



Figura 7. Anónimo. *La Fortaleza de la Inmaculada*. Detalle de la figura 5.

Frecuentemente, por ejemplo, encontramos en la pintura del Virreinato peruano una hibridación entre lo que pareciera una vihuela de arco o violín y una vihuela de mano o guitarra barroca. Se trata de un instrumento ejecutado mediante el accionar de un arco sobre las cuerdas, como la vihuela de arco, pero con orificio acústico u oído de forma circular en el centro de la caja de resonancia, como la de una guitarra barroca. Se puede apreciar este instrumento híbrido en el lienzo *La Asunción*, de Isidoro de Moncada, o

también en *La Coronación de la Virgen con Santa Rosa de Lima* (en adelante *La Coronación*) (ver figura 8), obra sobre la cual centraremos la atención y que servirá para llevarnos a conclusiones más precisas sobre la datación.

3. Datación y vinculación de una obra a través de la iconografía musical: *La Coronación de la Virgen con Santa Rosa de Lima*

Uno de los motivos más relacionados con la representación de coros de ángeles, así como una de las temáticas más recurrentes en los artistas de la escuela cusqueña, es el de la ascensión y coronación de la Virgen. Sin embargo, pocas obras de esta escuela presentan una iconografía musical tan vasta y variada como la del lienzo de *La Coronación*. En esta obra, puede apreciarse a la Virgen María siendo coronada por la Santísima Trinidad en su versión antropomorfa, acompañada de una gran capilla musical compuesta por veintiún ángeles músicos, quienes ejecutan una serie de instrumentos musicales de viento, cuerda y percusión. La ordenación de la capilla musical es muy particular: pequeños grupos de tres o cuatro músicos en ambos lados de la imagen, los mismos que están distribuidos en tres niveles. También se pueden apreciar una serie de personajes, como los padres de la Virgen, San Joaquín y Santa Ana, los cuatro evangelistas, San Juan el Bautista, San José, los arcángeles y, en un lugar destacado (la parte central inferior del cuadro), la figura de Santa Rosa de Lima. El lienzo pertenece a una colección privada de Lima, razón por la cual está descontextualizado. A continuación, se intentará llegar a ciertas conclusiones respecto a la datación de la obra y de cómo esta, a su vez, se presenta como un reflejo y testimonio de una serie de prácticas musicales desarrolladas en las capillas de las catedrales e iglesias parroquiales del Virreinato del Perú durante las últimas décadas del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII.

Como ya fue señalado, *La Coronación* es una de las obras de mayor riqueza iconográfico-musical en la pintura de la escuela cusqueña. Esto no solo se debe a la numerosa capilla musical compuesta de más de veinte músicos, sino, principalmente, por la diversidad organológica desplegada en la pintura, ya que se observa en ella instrumentos musicales de todas las familias instrumentales: cuerdas frotadas y pulsadas, vientos, instrumentos de teclado y de percusión. La obra muestra, además, una ordenación y composición muy particular de la capilla musical, que estaría relacionada con una serie de prácticas musicales reales y vigentes en las capillas musicales no solo de la Catedral, sino también de las iglesias menores pertenecientes a las doctrinas de indios y parroquias menores del obispado del Cusco durante el Virreinato.

Teniendo en consideración el estudio de todos estos aspectos, podríamos llegar a ciertas conclusiones y generalizaciones que permitirían conseguir una datación más precisa de la obra, así como un mayor entendimiento de la misma y del arte de la escuela cusqueña.

Un primer aspecto fundamental —que ha sido descrito como un sello distintivo de la música barroca hispana y de las colonias americanas— es la llamada policoralidad. Esta

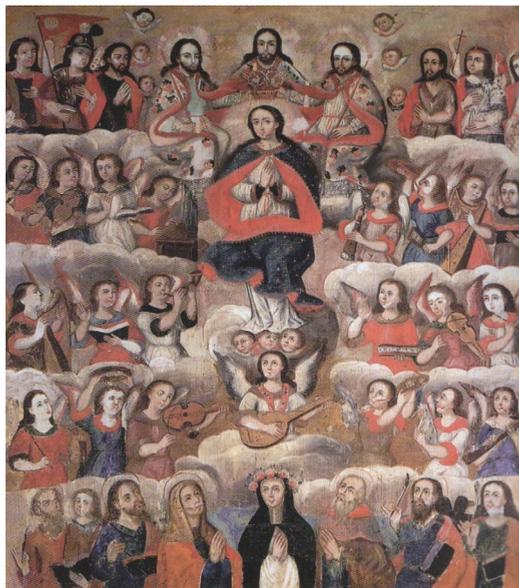


Figura 8. *La coronación de la Virgen con Santa Rosa de Lima*. Óleo Sobrelienzo. Siglo XVIII. Colección Privada.

es una característica o estilo que hace su aparición en la música vocal polifónica europea, más precisamente de Italia y España, escrita desde mediados del siglo XVI hasta el siglo XVII. El estilo policoral consiste en la escritura para dos o más coros simultáneos dentro de una obra musical. Cada coro está compuesto de cuatro voces y conforma una entidad autónoma que puede, al mismo tiempo, entrar en diálogo e interrelación con los demás coros, y en donde los instrumentos musicales se encargan de reforzar las voces. Se ha hablado del origen veneciano de esta práctica vocal, situándola principalmente en las obras de Giovanni Gabrieli (1555-1612), organista, compositor y director musical por casi treinta años en la Iglesia de San Marcos en Venecia. Como ha sido señalado por Grout y Palisca (2004):

La gloria de la música sacra veneciana se manifiesta en sus motetes policorales, obras para dos o más coros. Desde antes de la época de Willaert, los compositores de la región veneciana habían escrito a menudo para coros divididos, o *cori spezzati*. En la música policoral de Gabrieli, los recursos interpretativos alcanzaron nuevas dimensiones. Dos, tres, cuatro e incluso cinco coros, cada uno con una combinación diferente de voces graves y agudas, y mezclados con instrumentos de timbres diversos, se respondían unos a otros de manera antifonal y volvían a reunirse todos en masivos climas sonoros. En ocasiones, los coros estaban separados en el espacio, con grupos en las dos galerías del órgano, uno a cada lado del altar y otro sobre el pavimento. El uso por parte de Gabrieli de recursos contrastantes se convirtió en una de las influencias fundamentales en la posterior música sacra del Barroco (p. 165).

No obstante, para musicólogos y estudiosos españoles, como Samuel Rubio, Miguel Querol y José López-Calo, «la policoralidad en España no fue importada de ninguna otra nación» (López-Calo, 1988, p. 25), sino que fue una consecuencia natural de la intensa práctica musical en dicha nación de la música escrita a cuatro y cinco voces, del tránsito consecuente a la bicoralidad (ocho y nueve voces) y, de allí, del paso directo a la escritura para tres y cuatro coros, como lo demuestran obras diversas de compositores españoles, como Francisco Guerrero (1528-1599), Cristóbal de Morales (1500-1553) y, principalmente, Tomás Luis de Victoria (1548-1611). A partir de estos hechos, el traslado de la práctica policoral a América habría sido una consecuencia. Según lo explica el musicólogo peruano Aurelio Tello:

En las colonias españolas americanas, las catedrales no solo mantenían una unidad con las de España en relación con el repertorio, sino también con los estilos de composición y las prácticas de ejecución. La instauración de la policoralidad en la América del siglo XVII fue así, un hecho natural (1998, p. 30).

Más adelante, Tello también afirma: «La existencia de un repertorio policoral en el Cusco o en Lima revela la capacidad de las capillas musicales ahí existentes para abordar un repertorio que es de suyo complejo» (1998, p. 30).

Estudios más recientes, sin embargo, se orientarían a considerar la policoralidad como un fenómeno más diverso y complejo, lo cual permitiría hablar no solo de un concepto único de este estilo. Para Fiorentino (2015):

Nacida a partir de las praxis compositivas y de interpretación adoptadas en pequeños centros del norte de Italia, la música policoral que tuvo un desarrollo particularmente importante en Venecia y Roma se difundió, a lo largo de pocas décadas, por toda Europa, llegando a arraigarse durante el siglo XVII en Latinoamérica. En cada país, ciudad o institución, a través de cada compositor que mediaba entre los modelos recibidos y las exigencias de las tradiciones locales, las técnicas de composición policoral fueron adoptadas, adaptadas y plasmadas en una multiplicidad asombrosa de maneras. Por tanto, la policoralidad no constituye un concepto o un fenómeno único, sino que es preciso hablar de «policoralidades». Igualmente, el estudio de la(s) policoralidad(es) cobra sentido si, además de los tradicionales enfoques analíticos e historiográficos, ponemos en relación este fenómeno musical con los conceptos de «identidad» y «poder». La ampliación, y a la vez delimitación, del área geográfica estudiada a «Italia, España y Nuevo Mundo» permite observar el fenómeno a escala global, dentro de un contexto político-cultural articulado en múltiples realidades locales, y caracterizado por una compleja dinámica de intercambios, equilibrios, tensiones y conflictos (p. 250).

Producto de esta reciente mirada de la policoralidad aparece una sugerente y novedosa hipótesis de Geoffrey Baker, que describe Fiorentino (2015). Para el investigador británico, la policoralidad se habría convertido en una forma de diferenciación cultural, étnica y de estatus por parte de las instituciones españolas, una vez que las élites indígenas asimilaron

y emplearon la polifonía como un signo de estatus. «De esta manera, la música policoral se convertiría en el sello que establecería las diferencias entre la cultura musical urbana y la periférica, entre lo español y lo andino» (p. 255).

Existen diversos aspectos y cualidades en *La Coronación* que nos permitirían afirmar que la obra refleja de manera notable esta práctica musical de las capillas musicales durante el Virreinato peruano. En primer lugar, se tiene un gran número de integrantes que conforman la capilla, un total de veintiún músicos, entre cantantes e instrumentistas, que era el necesario para interpretar este tipo de música en la época. Además, la disposición de la capilla en la obra, dividida en dos grupos situados uno frente al otro, es decir, dos coros de diez integrantes cada uno, con un director al centro, nos remite a una de las prácticas frecuentes con respecto al uso del espacio dentro de la policoralidad: la ubicación de los diferentes grupos corales en diversos lugares de la iglesia, como al lado del altar o en las galerías del órgano. De esta manera, los coros podían cantar de forma antifonal, alternándose uno y otro a manera de pregunta y respuesta, o uniéndose todos en los llamados *tutti*, como ha sido señalado por Grout y Palisca (2004). Es en este caso, tratándose de dos coros, que podría hablarse de bicoralidad, que es uno de los estilos policorales más cultivados en América y, concretamente, en el Virreinato del Perú.

Quizá el aspecto más notable, al hablar de una práctica policoral en el lienzo, sea la presencia en ambos grupos corales de un instrumento: el arpa. Esta tuvo un rol fundamental en la música barroca española e hispanoamericana, ya que era el instrumento por excelencia encargado de desarrollar la parte de bajo continuo, razón por la cual esta parte fue llamada comúnmente «acompañamiento del arpa» o «guion del arpa». Como señala Tello (1998):

El arpa era uno de los instrumentos fundamentales para el bajo continuo. Valga decir que el sustento armónico lo ponía el arpa y la parte de la mano izquierda era doblada por un bajón, o un violón, de la misma manera que el continuo de las escuelas alemana e italiana implicaba un teclado y un instrumento grave, aunque con la particularidad de que los bajones y los violones de las capillas musicales de nuestras catedrales suplían, además, la ausencia de voces graves. [...] Por las características armónicas de las obras de la segunda mitad del siglo XVII y del siglo XVIII, deben haber sido arpas cromáticas y no diatónicas las que se llegaron a implantar en nuestras catedrales. Cuando Sas se refiere a que eran dos o tres los arpistas, estamos hablando de que acompañaban la música policoral (p. 34).

De esta manera, en la interpretación de la música policoral, cada coro debía apoyarse en el desarrollo armónico de este instrumento. También los bajones y bajoncillos, representados en el cuadro como un bajoncillo alto y otro tenor, fueron instrumentos fundamentales en la música barroca americana, con la doble función de reforzar la línea de bajo del arpa y suplir algunas voces ausentes, como lo menciona Tello.

Otro instrumento de cuerda pulsada, fácilmente identificable en la pintura debido a su morfología inconfundible (caja de resonancia abombada, mástil alargado que surge del

cuerpo del instrumento y clavijero doblado hacia atrás), es el laúd, que es ejecutado por el ángel músico ubicado en la parte central del lienzo.

Existen mayores dificultades para identificar con precisión los restantes tres instrumentos de cuerda representados en la pintura, los cuales pertenecen a la familia de las cuerdas frotadas. En España, estos instrumentos fueron considerados, desde su aparición en la Edad Media y hasta finales del siglo xv, como parte de la familia de las denominadas —en forma genérica— vihuelas. Durante este periodo, se definía como vihuela a un instrumento de cuerda con una caja de resonancia plana, aros curvados más o menos en forma de ocho y un mástil rematado en un clavijero. Se trataba entonces, según la evidencia iconográfica, de un instrumento polifacético que se tocaba de formas distintas, ya sea con un arco, una púa o la mano, y podía sostenerse en el brazo, las piernas o las rodillas. No es hasta comienzos del siglo xvi cuando se produce una bifurcación de la vihuela en modelos independientes «de mano» y «de arco» (Griffiths, 2010). Los instrumentos que podemos apreciar en la obra son tocados mediante el accionar de un arco muy curvado, como se usaban hasta el siglo xv; sin embargo, la cabeza de este parece acercarse más al tipo de arco utilizado en el siglo xvi³. Aunque, en general, la morfología de estos instrumentos podría, a primera vista, acercarnos a las vihuelas de arco (forma de la caja de resonancia, clavijero en ángulo obtuso con el mástil, con excepción de los oídos circulares que presentan, que pertenecen en realidad a las vihuelas de mano, ver figuras 9 y 10), presentan, a su vez, una serie de detalles, como los hombros redondos, las esquinas puntiagudas, el diapasón sin trastes y las cuatro cuerdas, que los acercaría a la familia de los violines⁴ (ver figura 11). Por lo tanto, estaríamos frente a instrumentos cordófonos con claros rasgos de hibridación en su morfología, un fenómeno muy común —como ya ha sido mencionado— en las representaciones iconográficas de los virreinos hispanos, tal como lo menciona Roubina (1999):

Por más práctica que parezca la posibilidad de atribuir un cordófono frotado a la familia correspondiente mediante una simple definición de sus propiedades morfológicas, las imágenes artísticas de los instrumentos de arco novohispanos no siempre permiten hacer justicia a la eficiencia de este método, pues a menudo exhiben una morfología híbrida, la cual no solo conjuga libremente las características estructurales de las vihuelas de arco con las de los violines, sino que en la solución de las aberturas acústicas, al igual que en la forma del cordal o del remate, ocasionalmente coinciden las propiedades de los cordófonos de punteo, tales como la guitarra o el laúd (p. 37).

Existen otros datos o evidencias que terminarían de inclinar la balanza a favor de la identificación de estos instrumentos como violines y no como vihuelas de arco. Para comenzar, las vihuelas de arco eran normalmente ejecutadas en familia, es decir, junto a otros similares de diferente registro dentro de los llamados *consorts*. Sin embargo,

3. Para más información, puede revisarse el cuadro de las principales etapas de la evolución del arco en Roubina (1999, pp. 107-108).

4. Para más información, puede revisarse el cuadro de comparación de las características morfológicas básicas de las familias de la vihuela de arco y del violín en Roubina (1999, p. 36).

lo más relevante es que los instrumentos de este tipo, usados en el Virreinato del Perú entre los siglos XVII y XVIII, fueron únicamente de registro grave, como la viola da gamba o el *violoncello*, y, por lo tanto, de un mayor tamaño y de distinta forma de ejecutar en comparación con los cordófonos que aparecen en el lienzo, los cuales son apoyados sobre el hombro del ejecutante y sostenidos por la mano izquierda del mismo. En cuanto a la familia de los violines, fueron instrumentos cuya introducción en la España del siglo XVIII fue muy lenta y rodeada de dificultades y polémicas, principalmente, en lo concerniente a su uso en la música religiosa y las capillas catedralicias. Este debate se remonta a la polémica entre la *prima prattica* (estilo vocal) y la *seconda prattica* (estilo instrumental, del cual el violín era su principal exponente), el cual se extendió en España hasta finales del siglo XVIII (Gil y Picazo, 2018).

La presencia de los violines en el Perú, como está documentado, se inicia con la llegada de la escuela italiana en 1707 a través del violinista y compositor Roque Ceruti (Sas, 1971, p. 153). Su introducción en la música eclesiástica se produjo de manera muy lenta y gradual al igual que en España, por las mismas razones expuestas y porque, al principio, fue considerado un instrumento profano, vinculado principalmente a la danza. No obstante, la notable influencia del gusto italiano de la dinastía francesa de los Borbones, instalada en España a comienzos del siglo XVIII, contribuyó, en gran medida, al establecimiento del violín en las capillas musicales de España y, como consecuencia, en las de América. Según referencia de Andrés Sas (1971), el primer violinista registrado en los archivos de la Catedral de Lima fue Carlos Antonio Muzzi en 1719. En el caso cusqueño, no existen documentos de archivo ni alguna otra fuente que brinde información o datos al respecto. Sin embargo, no debió transcurrir mucho tiempo para que el violín formara parte de las capillas musicales del Cusco y de otras ciudades del Virreinato, dada la lógica influencia de la capilla catedralicia de la capital sobre una red de ciudades que iban desde Quito hasta Charcas. Finalmente, basándonos en este hecho y considerando la coexistencia de estos instrumentos con los bajones y bajoncillos, podríamos señalar una posible datación de La Coronación entre los años 1720 y 1740.

Para finalizar, mencionamos algunos instrumentos de viento y percusión que aparecen en La Coronación y que merecen una mención especial, ya que presentan un tipo de hibridación



Figura 9. La vihuela de mano. Fuente: Instrumundo (2012).



Figura 10. Vihuela de arco. Fuente: Con clave de do (s. f.).



Figura 11. Anónimo. *La Coronación*. Detalle de la figura 8.

organológica reveladora e interesante. Por un lado, se tiene los dos «cornos» que forman parte del segundo coro, al lado derecho de la pintura (ver figura 13). Por sus cualidades morfológicas, pero, sobre todo, por la forma de sostener el instrumento, parecen ser el resultado de una hibridación con un aerófono andino conocido como *waqrapuku*. Se trata de un instrumento de viento, de tipo trompeta, hecho a partir de cuernos de vacuno, característico de la región andina del centro y sur del Perú (ver figura 12).

De otro lado, aparecen en la pintura dos ángeles que tocan un instrumento de percusión que consiste en un pequeño tambor colgante sostenido en la mano izquierda, que es percutido por un delgado bastón o baqueta empuñada en la mano derecha (ver figura 15). Nos encontraríamos ante la representación de otro instrumento de origen andino conocido como *tinya* o *wankara* (ver figura 14). La presencia de estos instrumentos musicales andinos o hibridaciones junto a instrumentos occidentales o europeos podría revelarnos una clara intención aspiracional en la obra, muy en sintonía con la hipótesis propuesta por Baker. La confluencia del estilo policoral —más vinculado con lo español— junto a la convivencia de lo andino y lo hispano a través de las representaciones híbridas de los instrumentos

musicales podría asociarse a cierto tipo de discurso reivindicatorio por parte de las élites indígenas, que estaban en constante búsqueda de alcanzar privilegios y estatus frente a las instituciones españolas. Finalmente, La Coronación reflejaría una suerte de sincretismo musical y cultural, quizá alejado de la intención primigenia de la obra.



Figura 12. Corno andino o *waqrapuku*.
Fuente: Yochumbivilcas, 2013.



Figura 13. Anónimo.
La Coronación. Detalle
de la figura 8.



Figura 14. *Tinya*. Fuente: Hablemos de Mitologías, s. f.



Figura 15. Anónimo.
La Coronación. Detalle
de la figura 8.

Conclusiones

- El estudio de la iconografía musical y de los diversos fenómenos y aspectos musicales presentes en las obras de arte colonial peruano, y más precisamente de la escuela cusqueña, ha sido hasta hoy un aspecto esencialmente descuidado e inexplorado en la historiografía del arte peruano. La mayoría de los investigadores e historiadores del arte han desarrollado el tema de una manera bastante superficial, debido, principalmente, a un desconocimiento generalizado de las materias fundamentales para el análisis de la iconografía musical, como son la historia de la música occidental, latinoamericana, peruana y la organología. Esta realidad ha llevado, finalmente, a la mayoría de los investigadores a conducir su atención principalmente hacia las cualidades decorativas u ornamentales de las iconografías musicales, ignorando completamente la posibilidad que tienen estas fuentes de generar precisa, valiosa y exclusiva información acerca de la obra artística y la sociedad en la que fue producida. Como ha quedado demostrado, el estudio y el análisis de la iconografía musical presente en *La Coronación* nos ha permitido establecer una serie de vinculaciones de la pintura no solo con diversas prácticas musicales presentes en las capillas musicales del Virreinato del Perú entre los siglos XVII y XVIII, sino, además, con una serie de aspectos políticos y sociales de la sociedad colonial de aquellos tiempos.
- La práctica musical más importante reconocida en la obra y la que la relaciona más directamente con la realidad es la policoralidad o bicoralidad, que es uno de los rasgos más representativos de la música barroca en Latinoamérica. La identificación de la bicoralidad en la obra no solo está relacionada con la división en dos coros opuestos de la capilla musical, sino, fundamentalmente, con la forma como han sido distribuidos los instrumentos musicales y las voces en dos grupos equilibrados que cuentan con lo necesario para un real y perfecto funcionamiento.
- La identificación de los instrumentos musicales presentes en *La Coronación*, a través de un análisis morfológico y la manera como los ángeles los sostienen o tocan, ha sido fundamental para realizar una datación más precisa de la obra. La identificación de los cordófonos de arco como violines, más allá de su hibridación con las vihuelas de arco y mano, y su coexistencia en la capilla con los bajones o bajoncillos han permitido ubicar la obra entre los años 1720 y 1740. Además, la aparición de algunos instrumentos andinos (*tinyas*) y sus hibridaciones con otros instrumentos occidentales, como es el caso de los cornos que en apariencia se acercan a un *waqrapuku* o corno andino, son un fenómeno trascendente que revela una forma de sincretismo y la probabilidad del origen indígena del encargante, posiblemente algún cacique de la zona.
- Finalmente, a través de la obra *La Coronación* ha quedado demostrada la relatividad de ciertas generalizaciones sobre el arte de la escuela cusqueña, principalmente aquellas referidas al distanciamiento de la realidad percibida por el artista y su estancamiento en formulismos derivados del arte europeo a través de los grabados. Es así que el arte

de estos artistas no solo estaba en contacto con la realidad percibida, sino también con la sensibilidad y el pensamiento de su época. De esta forma, se hace evidente la importancia y necesidad de los estudios iconográficos musicales en nuestro medio.

Referencias

- Baker, G. (2003). La vida musical de las doctrinas de indios del obispado del Cuzco. *Revista Andina*, (37), 181-205.
- Baker, G. (2008). *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham: Duke University Press.
- Con clave de do (s. f.). *Evolución de la viola*. Recuperado de: <https://viola.marketingdigital-vc.es/historia-de-la-musica/>
- Fiorentino, G. (2015). Nuevos enfoques para viejos mitos historiográficos. La música polioral en Italia, España y el Nuevo Mundo. *Revista de Musicología*, 38(1), 249-256.
- Gil, J. y Picazo, M. (2018). El violín ibérico en el Siglo de las Luces: una encrucijada marcada por una disputa estética. *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 3(2), 24-43.
- Griffiths, J. (2010). Las vihuelas en la época de Isabel la Católica. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 20, 7-36. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/59642>
- Grout, D. y Palisca, C. (2004). *Historia de la música occidental*. Volumen I. Madrid: Alianza.
- Hablemos de Mitologías (s. f.). *Descubre quién es Viracocha, el creador según los incas*. Recuperado de: <https://hablemosdemitologias.com/c-mitologia-inca/viracocha/>
- Instrumundo (5 de noviembre de 2012). *Vihuela, vihuela de mano*. Recuperado de: <https://instrumundo.blogspot.com/2012/11/vihuela-vihuela-de-mano-guiterne.html>
- López-Calo, J. (1983). *Historia de la música española*. Volumen 3: Siglo xvii. Madrid: Alianza.
- Perpiñá, C. (2011). Los ángeles músicos. Estudio de los tipos iconográficos de la narración evangélica. *Anales de Historia del Arte*, 21(número extraordinario 1), 397-411. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/37471/36269>
- Perpiñá, C. (2017). *Los ángeles músicos: estudio iconográfico* (Tesis de doctorado). Universitat de València, Valencia, España.
- Quezada, J. (2004). *El legado musical del Cusco barroco. Estudio y catálogo de los manuscritos de música del seminario San Antonio Abad del Cusco*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Reina, C. y Valera, C. (Rev.) (2009). *Santa Biblia. Antiguo y nuevo testamento*. Utah: La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días. Recuperado de: <https://media.lds.org/pdf/lds-scriptures/holy-bible/holy-bible-spa.pdf>
- Roubina, E. (1999). *Los instrumentos de arco en la Nueva España*. Ciudad de México: Conaculta Fonca.

Salvat (1987). *Musicalia. Enciclopedia y guía de la música clásica*. Tomo I. Pamplona: Salvat.

Sas, A. (1971). *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Tello, A. E. (1998). *Música barroca del Perú. Siglos XVII y XVIII*. Lima: AFP Integra.

Valenzuela, B. (2020). La Coronación de la Virgen con Santa Rosa de Lima: *la música como trascendencia a las fuentes visuales europeas en la pintura de la escuela cusqueña del siglo XVIII* (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.

Vargas, R. (1951). *Concilios limenses (1551-1772)*. Tomo I. Lima: Tipografía Peruana.

Yochumbivilcas (14 de noviembre de 2013). *Conociendo el waka waqra de Chumbivilcas*. Recuperado de: <https://yochumbivilcas.wordpress.com/2013/11/14/conociendo-el-waka-waqra-de-chumbivilcas/>



**Elena Isabel Botton Becerra
(Lima, 1984)**



Historiadora con estudios de pregrado y posgrado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente, desarrolla su tesis de maestría titulada *La Academia Nacional de Música en el proyecto educativo civilista (1908-1919)*. Ha presentado ponencias en el xxxv International Congress of the Latin American Studies Association (2017), en el ix Congreso Nacional de Historia (2020) y en el I Congreso Nacional de Historia Bicentenario (2021). Es colaboradora del Grupo de Investigación Historia y Ciudadanía Activa de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y labora como archivera y paleógrafa en el Archivo General de la Nación.

La primera generación de estudiantes de la Academia Nacional de Música (1908-1919): análisis desde un enfoque de género

→ The first generation of students of the ←
National Academy of Music (1908-1919): analysis from a gender perspective

Elena Isabel Botton Becerra

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

elena.botton@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0003-3156-6480

Resumen

El presente artículo pretende realizar un análisis de cómo los roles de género han configurado las preferencias musicales e instrumentales de los primeros estudiantes de la Academia Nacional de Música, institución que abrió paso a la profesionalización de las mujeres en el arte musical en un contexto de dominio y de prácticas patriarcales, pero también de transformaciones en el acceso de las mujeres a la esfera pública. Se repasará la trayectoria de aquellas que lograron ejercer la profesión musical; asimismo, se dará cuenta de cómo los roles de género fueron reproducidos en el ámbito educativo, y de manera particular en una institución musical. El marco temporal de esta investigación abarca desde 1908, año en que se crea la Academia Nacional de Música bajo la protección de una influyente clase dirigente peruana adscrita al Partido Civil, hasta 1919, año en que culmina el mandato del presidente civilista José Pardo.

Palabras clave

Educación de la mujer; música y género; profesionalización musical; educación musical; Academia Nacional de Música

Abstract

This article intends to carry out an analysis of how gender roles have changed the musical and instrumental preferences of the first students of the National Academy of Music, an institution that paved the way for the professionalization of woman in musical art in a dominance and patriarchal practices context, but also transformations in women's access to the public sphere. The carrier of those who managed to exercise the musical profession



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

will be revised; likewise, it will be demonstrated how gender roles were reproduced in the educational field, and in a particular way, in a musical institution. The time frame of this research ranges from 1908, the year when the National Academy of Music was created under the protection of an influential Peruvian ruling class attached to the Civil Political Party, until 1919, the year when the mandate of the civilian president José Pardo ended.

Keywords

Women's education; musical professionalization; musical education; National Academy of Music

Recibido: 04/06/21

05/07/21

Introducción: La profesionalización musical femenina

Alguna vez pensé que poseía un talento creativo, pero ahora ya he abandonado esta idea; una mujer no debe desear componer.

Clara Wieck, 1839

Clara Wieck (citada en Smith, 2007, p. 203) —una de las mayores pianistas del siglo XIX— hizo esta confesión en su diario, en noviembre de 1839, después de reflexionar sobre su porvenir como compositora. Con solo veinte años ya había disfrutado de las mieles del éxito realizando recitales en varias ciudades de Europa, con lo cual fue cosechando la admiración de importantes personalidades de la época.

Como niña prodigio, obtuvo una educación musical de primer nivel de la mano de su padre, el maestro de piano Friedrich Wieck, quien se propuso convertir a Clara en un fenómeno musical. En ese mismo diario menciona que fue este quien le incentivó a la composición, pero dudaba de que fuera capaz de hacerlo, según sus propias expectativas. A diferencia de sus compañeros de profesión, quienes tenían varios referentes, Clara asumía que ninguna mujer, incluso con más capacidad que ella, había logrado componer a un nivel aceptable o reconocible. Si bien era consciente de su capacidad, dudaba respecto a la sola idea de pretender cambiar esa realidad. Y es que, para el momento que le tocó vivir, la sociedad aún no estaba familiarizada con ver mujeres creadoras que incursionen en el espacio público dominado por hombres. A pesar del aliento que le dio su esposo, el compositor Robert Schumann, con quien colaboró hasta su muerte, la maternidad, la enfermedad y los recitales no dejaron que Clara se dedicara a componer (Smith, 2007, pp. 203 y 204).

Según la educadora Lucy Green (2001), el trabajo musical de las mujeres a lo largo de la historia ha sido en general observado con «tolerancia y represión, acuerdo y oposición» (p. 25), según la actividad que desempeñaban y conforme con lo que, por ese entonces,

se esperaba de ellas. El canto, por ejemplo, ha sido la forma más utilizada por las mujeres para entrar en el ámbito profesional de la música, ya que procedía de la esfera doméstica y se consideraba muy propio de lo «femenino». No obstante, la exposición de la voz y el cuerpo suscitaba toda serie de discusiones según el lugar donde se exhibiesen (pp. 39 y 42).

De otro lado, Green (2001) señala que la presencia de mujeres instrumentistas, como solistas o en orquesta, fue poco a poco aceptada a partir del siglo xvi. A diferencia de las cantantes, la irrupción de mujeres que se dedicaran profesionalmente a tocar instrumentos no fue frecuente, y se centró en aquellos instrumentos que usaban para entretener o enseñar dentro de la esfera doméstica, como el clavicordio, el piano y los instrumentos de cuerda de punteo (p. 65).

La segunda mitad del siglo xix trajo algunos cambios. Es importante entender que, en este contexto, se consolidó un proceso de liberación de la burguesía europea de la condición inferior que tenía dentro de la sociedad estamental del antiguo régimen —por medio del comercio y las finanzas— hasta ocupar espacios dentro del aparato estatal (Elías, 1987, p. 224). Esto significó establecer nuevos valores que ensalzaran la democracia, las libertades civiles, económicas, religiosas, y la creencia en el progreso del individuo por medio del trabajo, de la igualdad de condiciones y del ascenso social. Es en este escenario de avance de las libertades individuales que las mujeres incursionaron en la esfera pública, lo cual generó adhesiones leales y ofensas de todo calibre.

La profesionalización de las instrumentistas, principalmente pianistas, logró un reconocimiento mayor en este periodo; sin embargo, su presencia en la orquesta aún fue inusual. No se les permitió integrarla, ya que tradicionalmente se constituía por hombres. Es evidente que el espacio compartido con estos creaba incomodidad en el trato cotidiano, además de la creencia extendida de que las mujeres no tenían una capacidad racional a la par o superior que el hombre. Recién a finales del siglo xix y comienzos del siglo xx las instrumentistas tuvieron más exposición dentro de la orquesta, en las que tocaban el arpa o eran solistas con el piano o el violín (Green, 2001, pp. 65 y 70).

Green (2001) argumenta que:

La antipatía a la instrumentista orquestal o de conjunto no solo se debió a que los hombres trataran de proteger sus puestos de trabajo ni a que los oyentes y los críticos se propusieran a condenar los logros de las mujeres porque sí. En cambio, los perfiles de las mujeres que actuaban en las orquestas o grupos trastornaron las características de la femineidad [...] y este trastorno, a su vez, ha producido un efecto en la comprensión del valor cultural de la música de los oyentes (p. 74).

Incluso, la teoría musical estuvo impregnada de ciertas características que determinaban la «masculinidad» o «femineidad» de una obra musical. Green (2001) indica que en la enseñanza y crítica musical decimonónica se asumió la música como una mezcla de

características masculinas y femeninas, visibles en las cadencias de una composición. Así, por ejemplo, se consideró que la primera sección de la forma sonata tenía un carácter masculino (tónica); mientras que la segunda era netamente femenina (dominante o relativa), en cuya recapitulación se imponía nuevamente el carácter masculino (p. 97).

Estas percepciones afectaron el quehacer de aquellas compositoras que se aventuraron a presentar sus obras. La musicóloga Pilar Ramos (2003) apunta que, además de cargar con la dificultad de obtener una educación musical suficiente como para construir una carrera respetable, debían convencer a editores, intérpretes y críticos que ellas no solo podían componer géneros de menor complejidad o «femeninos» (música de salón), sino que también podían incursionar en otros géneros considerados de gran prestigio (música de cámara y óperas). No obstante, la opinión general no admitió que esa capacidad fuese posible y silenció la producción musical de estas compositoras (p. 56).

Cabe mencionar que si bien la formación musical de las mujeres se realizó casi en su totalidad en el espacio privado, también ocurrió en otros espacios en los que lograron un nivel profesional aceptable. Ramos (2003) menciona que los conventos fueron los principales centros de actividad musical, además de otras actividades intelectuales, donde las monjas podían continuar con su estudio y práctica hasta muy avanzada edad, a diferencia de aquellas mujeres fuera del servicio religioso que debían dejar sus estudios para cumplir con sus roles de esposa y madre. Por otro lado, la autora señala que la creación de varios conservatorios en Italia y Francia durante el siglo XVIII permitió que algunas mujeres accedan a la profesionalización musical, pero de manera restringida. Es decir, no podían ingresar a cursos de composición, contrapunto, violonchelo o contrabajo, ya que no era propio de la educación musical «femenina», lo cual las limitó a llevar otros cursos como canto y piano (pp. 71-74).

El ingreso de las instrumentistas en el campo laboral tuvo gran repercusión a finales del siglo XIX, particularmente en el ámbito de la docencia privada. Este fenómeno formó parte de los cambios que se dieron en dicho contexto. Tal como lo manifiesta el historiador Peter Gay (1984), la industrialización permitió la creación de grandes oficinas y redes comerciales que ofrecían cargos a las mujeres de pocos recursos como vendedoras, mecanógrafas u oficinistas. En el caso de las mujeres empobrecidas que provenían de buena familia, ser institutrices les permitía ganar dinero sin perder del todo el estatus, aunque algunas veces trabajaban en condiciones de explotación laboral. La predisposición de las mujeres a la enseñanza —que los hombres no desdijeron del todo— y la paga salarial (baja a pesar de todo) las llevó a ocupar puestos en las escuelas (pp. 168 y 169). Cabe agregar que, comparado con otros empleos, la docencia fue tolerada porque significó una extensión del hogar: era la maestra-madre quien educaba a sus estudiantes como si fueran sus hijos y sin atentar del todo el espacio reservado únicamente para los hombres.

Esta «predisposición» de las mujeres a la enseñanza y su tolerancia en la sociedad se extendió a la actividad musical, tanto así que superaron en número a sus pares varones.

En general, se dedicaron a dar lecciones de canto o piano de forma particular o en escuelas. Esta situación les otorgó cierta independencia, ya que ingresar a una plaza en los conservatorios europeos era prácticamente imposible (Ramos, 2003, pp. 54, 74 y 75).

En ciertos aspectos, esta experiencia europea tuvo características similares al quehacer musical de las mujeres peruanas en el espacio privado, ya que aún no se contaba con un instituto o conservatorio en la capital, a diferencia de otros países americanos como Colombia, Chile y México. Además, la educación femenina recién estuvo en el radar del Estado a finales del siglo XIX, en que precisamente el curso de Música no fue obligatorio, o al menos no era considerado más importante que Castellano o Catecismo.

1. Educación femenina y formación musical de las mujeres en el Perú (1870-1910)

En nuestro medio, y a partir del último tercio del siglo XIX, la instrucción básica y superior de las mujeres inició un lento camino cuesta arriba con tropiezos y esperanzas. En efecto, en 1874, durante el mandato presidencial del civilista Manuel Pardo, los consejos distritales debían establecer en sus jurisdicciones al menos una escuela de primer grado para mujeres y otra para varones; en las provincias, dos escuelas de primer y segundo grado para ambos sexos; y en las capitales de cada departamento, una por cada grupo. Tanto niños como niñas podían estudiar gratuitamente hasta los doce años. En 1876, un nuevo reglamento dispuso la creación de un colegio de niñas en los lugares donde no existiera y la enseñanza durante cinco años de las mismas materias aplicadas para los niños. El Gobierno también apoyó la creación de una considerable cantidad de colegios privados, regentados por maestras laicas para niñas de las clases media y alta (Mannarelli, 2013, pp. 10 y 11).

A pesar de estos incentivos, la realidad se impuso bajo evidentes diferenciaciones socioeconómicas entre las niñas. Según la historiadora María Emma Mannarelli (2013), la congregación Nuestra Señora de la Caridad del Buen Pastor, de Lima, tenía a su cargo la educación de jóvenes de clase media y trabajadora propensas al abandono moral y material, separadas de las niñas de clase alta del colegio Santa Eufrasia. Esta desigualdad aceptada se hizo patente cuando el alcalde de Lima, César Canevaro, le entregó al colegio un local de la municipalidad por su buen desempeño, con la condición de que las religiosas fundaran una escuela industrial para niñas pobres, lo cual se hizo efectivo recién en 1899. En este ejemplo, la autora señala que «se aprecia cómo la instancia pública cedía sus recursos a la instrucción de niñas de clases dominantes, abdicando de su función de formar a las mujeres de los sectores populares; era incapaz de ser garante de la honra femenina» (p. 11).

No obstante, Mannarelli (2013) destaca que el periodo de la llamada República Aristocrática abrió el espacio público a las mujeres en el campo educativo y laboral. Esto exigió cambios en los patrones de comportamiento que se regían bajo formas de control del cuerpo y la sexualidad, de jerarquías de los géneros, en las identidades femeninas y masculinas, en los vínculos de poder y control paterno o familiar (pp. 55 y 56).

Si bien el siglo xx llegó con otros aires, la brecha en la educación de niños y niñas aún era bastante amplia. Cabe precisar que la primera enseñanza o instrucción primaria se impartió a ambos sexos desde los seis años de edad por un periodo de cinco años. El primer grado comprendía los dos años iniciales y se cursaba en escuelas elementales gratuitas, obligatorias y mixtas¹, cuyos cursos comprendían «clases de lectura y escritura, las cuatro operaciones de aritmética y sistema decimal, nociones generales de geografía universal y particular del Perú, catecismo político, doctrina cristiana y ejercicios físicos» (artículo 2 de la Ley n.º 162); mientras que el segundo grado comprendía los tres años siguientes, que se impartían en los denominados centros escolares. La segunda enseñanza o instrucción media comenzaba, generalmente, a partir de los doce años y duraba cuatro años en colegios diferenciados para hombres y mujeres (Ministerio de Justicia, Instrucción y Culto. [MJIC], 1908, p. 736).

Según el MJIC (1908), hacia 1907 los estudiantes de la sección elemental habían aumentado de 86 021, en 1901, a 161 660 a nivel nacional. A pesar de este incremento, el número de niñas que acudía a las escuelas aún era muy inferior al de los niños, registrándose para el caso de las primeras una cantidad de 58 397 y en los segundos 103 263. Se hace evidente que, de acuerdo a estos datos, pocas niñas fueron inscritas para continuar los tres años restantes en comparación con los niños. La segunda enseñanza resultaba un privilegio aún mayor. En todo el Perú funcionaban 23 colegios de varones con un total de 2743 alumnos, mientras que en los 3 colegios de mujeres, establecidos en Cusco, Trujillo y Ayacucho, solo se habían matriculado 157 alumnas (pp. 736-738). Es decir, las pocas posibilidades económicas y la deserción escolar no permitieron que buena parte de los jóvenes peruanos accedieran a una educación superior, siendo esta para las mujeres de clase popular y media baja casi inalcanzable, a menos que fueran becadas.

En el caso de las que pudieron costear toda la primera enseñanza, coincidieron en llevar los mismos cursos que sus pares varones con la diferencia de que en la clase de Educación Moral se les dictaba Economía Doméstica y Trabajo Manual, consideradas «propias de su sexo», y en Educación Física se adecuaban los ejercicios para ellas (MJIC, 1908, pp. 46 y 47). La segunda enseñanza variaba según los colegios. En el de Educandas de Cusco, las jóvenes tenían que llevar como cursos principales: Castellano (Gramática, Composición y Estilo), Geografía e Historia del Perú, Aritmética Práctica y Comercial, Nociones de Álgebra y Geometría, Fundamentos de Mecánica, Historia Natural, Química, Física, Economía Doméstica y Educación Moral, Religión, Vida de Nuestro Señor Jesucristo, Elementos de Historia Universal y de América, y Pedagogía. Otros cursos como Música, Francés, Ejercicios Físicos, Costura, Bordado y Tejido dependían de las necesidades de la institución y se encargaban a docentes contratados. Un ejemplo de esto último es el caso del colegio de educandas de Ayacucho, Nuestra Señora de las Mercedes, en donde solo se contrató a una profesora de música (MJIC, 1907, pp. 485 y 486).

1. Únicamente los dos primeros años de la educación primaria. Según el artículo 1 de la Ley n.º 162, promulgada el 5 de diciembre de 1905, la primera enseñanza elemental gratuita aplicó para los niños entre 6 y 14 años y las niñas entre 6 y 12 años.

La Ley n.º 801, promulgada el 7 de noviembre de 1908, tuvo gran repercusión para el ingreso de las mujeres a la universidad. Esta vez solo bastaba cumplir los mismos requisitos establecidos para los varones, sin la necesidad de presentar una autorización. Además, se les permitió escoger libremente la profesión que quisieran y obtener los grados académicos sin escollos burocráticos de por medio (Valladares, 2012, p. 112).

Entre 1875 y 1908 se matricularon 17 mujeres tanto en la Universidad San Antonio Abad del Cusco como en la Universidad de San Marcos de Lima, con inclinación a las Ciencias y a las Letras más que a la Jurisprudencia. Algunas optaron por matricularse en Odontología y Obstetricia debido a la poca exigencia del ingreso y porque aún se les asumía «natural» para las mujeres, a diferencia de Medicina que incluía más requisitos y se consideraba un espacio exclusivamente masculino. Este hecho pudo ser una razón de peso para que los padres no otorgaran las autorizaciones de estudio a sus hijas, y si lo hacían, al menos tenían la tranquilidad de que su campo laboral estaría restringido a curar o enseñar a mujeres. Las que ingresaron a Letras tuvieron especial inclinación por la educación, debido a la experiencia docente que traían consigo (Valladares, 2012, pp. 113, 114, 119 y 120).

No obstante, aún fueron pocas las jóvenes que se matricularon en la universidad. Las ingresantes tuvieron una educación muy por encima del nivel de la mayoría de las mujeres. Esto fue posible no solo por los recursos económicos de sus familias, sino también porque dentro de estas familias reinaba un ambiente más tolerante, que les permitió acceder a una carrera universitaria.

El campo de la enseñanza educativa sí representó un espacio en el que dominaron las mujeres. Al respecto, el presidente Guillermo Billinghurst comunicó en su mensaje a la nación de 1913 que había expedido 404 diplomas a normalistas y preceptores graduados, entre ellos 24 para varones y 320 a mujeres. Esta notable desproporción la adjudicó a la poca predisposición de los maestros para enseñar a cambio de sueldos exiguos. Tal como observó Gay (1984), la necesidad de buscar nuevos espacios obligó a las mujeres a pasar por alto la baja remuneración.

La presencia cada vez más frecuente de mujeres de clase media en centros educativos y laborales —diferenciados del doméstico— significó un cambio en el trato entre hombres y mujeres dentro del espacio público. La dificultad se encontraba en que, al ser este espacio dominado por hombres, muchos de ellos no estaban dispuestos a ceder tan fácilmente. Sin embargo, Mannarelli (1999) refiere que «nuevas prescripciones debían producirse para regular estas nuevas presencias en el espacio público. Las escritoras, igual que los médicos, aunque de una sensibilidad diferente, aportaron decididamente a la ampliación de los espacios públicos y a la despatrimonialización del funcionamiento estatal» (p. 38).

Francesca Denegri (2004) menciona que fue en las reuniones literarias promovidas por Juana Manuela Gorriti que:

Las mujeres dejaron de estar excluidas del discurso derivado de un comportamiento positivo formal. A pesar de no estar capacitadas para hablar usando el lenguaje de la ciencia, la filosofía o la política, las mujeres hablaban de reformas políticas o sociales [...] desde su propia perspectiva personal y no académica. [...] sus voces comenzaron a ser tomadas con mayor seriedad, primero por quienes estuvieron presentes en las veladas, y luego por quienes habían escuchado hablar de estas (p. 157).

Además de Gorriti, otras periodistas y escritoras consagraron sus publicaciones a la situación de las mujeres peruanas. Teresa González, por ejemplo, tuvo una esmerada educación en el hogar que le permitió posteriormente fundar un centro educativo para señoritas en la capital: el Liceo Fanning. Su preocupación fue ampliar las oportunidades de las niñas y mujeres más allá del espacio doméstico y del convento, a los cuales habían sido confinadas con anuencia de las élites conservadoras y los grupos clericales. Con una educación adecuada, las mujeres conseguirían ingresar al campo laboral, transformándose en personas productivas para la sociedad (Mannarelli, 2013, p. 14).

Mercedes Cabello de Carbonera también formó parte de este grupo de mujeres ilustradas. Tal como sucedió con Teresa González, la escritora tuvo una educación privilegiada por las lecciones particulares que recibió en su domicilio y la gran biblioteca legada por su padre y su tío. Ella creía firmemente que las mujeres podían llegar a tener una instrucción científica, a pesar de que para muchos resultaba una tarea imposible. Le parecía inaudito que los padres de familia solo aspiraran a que sus hijas fueran profesoras de piano o cantantes, y que eran estimuladas a conformarse con ser un «adorno superfluo» que entretenía a los demás. No es que la autora desdeñara el aprendizaje musical —ella pensaba que iba unido al sentimiento de las mujeres por lo bello—, pero sí lo consideraba un pasatiempo doméstico al que no debían dedicarse exclusivamente las mujeres (Mannarelli, 2013, p. 83).

1.1. La formación musical de las mujeres, una cuestión de clase

En el siglo XIX, la educación musical de las mujeres se limitó al ámbito cerrado del hogar y a los colegios para jovencitas de clase media y alta, donde fue considerada como un curso recreativo que los padres debían pagar. La crítica de Mercedes Cabello se dirigió a este grupo en particular, ya que las niñas y las jóvenes de extracción popular no tenían ese privilegio. Recordemos que la mayoría solo llevaba los dos primeros años gratuitos y que los cursos de Música y Dibujo quedaban excluidos, salvo en el primer año de secundaria para los varones (Pozzi-Escot, 1948, p. 63; Basadre, 2014a, p. 86). Aun así, Cabello aspiraba a que los padres permitieran la instrucción de sus hijas en otras materias, pues tendrían «un motor poderoso y universal para el progreso y civilización del mundo; y una columna fuerte e inamovible en que cimentar la moral y virtudes de las generaciones venideras» (citada en Mannarelli, 2013, p. 81).

Después de la guerra contra Chile (1879-1884) y de la separación y el fallecimiento de su esposo Urbano Carbonera, Mercedes Cabello cambió su forma de concebir el rol de las

mujeres en el campo familiar y educativo. Comenzó así una crítica ardorosa en contra del hogar doméstico en el que «germinaba toda la antigua esclavitud» (Mannarelli, 2013, p. 29) y de aquellos hombres que percibían a las mujeres como cosas o instrumentos de placer que eran desechados fácilmente, debido a que las consideraban únicamente como la «hembra del macho» y no «la compañera intelectual y moral del hombre» (Mannarelli, 2013, p. 116). Asimismo, sostuvo que el tipo de educación que se les otorgaba a las mujeres, principalmente de clase alta, se ceñía al modelo de señorita distinguida, de delicados ademanes, arreglada pero sin conocimientos útiles. Culpa de ello la tenían las instituciones educativas religiosas de donde egresaba la «mujer vacía, vanidosa y rezadora» (Mannarelli, 2013, p. 122), prácticamente fanatizada. Urgía entonces que la educación fuera laica y que se dedicara especial atención a cursos como la Fisiología, cuyo conocimiento serviría a las madres durante la gestación.

Elvira García y García, por su parte, asumió de otra manera la instrucción femenina. Expone Mannarelli (2013) que la educadora —que había estudiado en el Colegio de Educandas de Trujillo, y graduada en 1905 como profesora de segunda enseñanza en la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos— creía fervientemente en la educación laica y moderna, en la importancia de los ejercicios físicos, en la educación moral de las niñas pobres y en el ingreso de las mujeres al campo laboral para evitar ser mantenidas por otros. Estaba convencida de que sí existía una clara división entre hombres y mujeres según su inteligencia, y que recaía en ellas las tareas de ordenar y dirigir el mundo doméstico centrado en la maternidad (pp. 49 y 50).

En los dos tomos de su obra *La mujer peruana a través de los siglos* (1925), García y García (1924 y 1925) —consciente del silencio que existía en la historiografía peruana respecto al rol de las mujeres en la historia del Perú— narra no solo el devenir de la participación femenina en periodos históricos clave, sino que rescata los nombres de muchas de ellas en diferentes campos: la beneficencia, la educación, la universidad, las instituciones femeninas, las bellas artes y la música. En este acápite, menciona algunas mujeres destacadas, como Teresa Ferreyra, Jesús Ravago, Rosa Mercedes Ayarza y Luisa Morales Macedo, cuyas historias nos perfilan quiénes fueron las que lograron obtener la excelencia en la actividad musical, e incluso como profesionales, en una época en la que muy pocas tuvieron la educación necesaria para conseguirlo.

Teresa Ferreyra pertenecía a una familia distinguida que le permitió gozar de una instrucción completa. Su padre, que reconoció la habilidad musical que poseía su hija, decidió viajar con ella a Europa para promocionarla en varias giras, y perfeccionar su canto en los conservatorios de Lisboa, Florencia y París. Al quedar huérfana y ver disminuida su fortuna, Ferreyra tuvo que vivir de su arte y practicar la docencia, cuya práctica hizo que se le considere una de las mejores maestras de canto del medio. Buscando nuevos aires, viajó a Chile con el fin de continuar su profesión de cantante, pero las circunstancias en ese país la condicionaron a retomar la enseñanza. Cuando regresó a Lima, consiguió la plaza de profesora de canto en la Academia Nacional de Música (en adelante la Academia) (García y García, 1925, pp. 583-585).

Por su parte, Jesús Ravago se caracterizó por su dominio de varios instrumentos y la composición. Tocaba de forma sobresaliente el piano, además de la vihuela, el violín y la mandolina. Respecto a sus composiciones musicales, García y García (1925) menciona que «si no alcanzó a publicar cuanto ella pudo producir, fue a causa de esas dificultades con que tropiezan entre nosotros los buenos autores» (p. 581). Su actividad musical se fue diluyendo debido a cuestiones domésticas y los problemas de salud.

Rosa Mercedes Ayarza fue un ejemplo de niña prodigio. A los siete años dio un concierto de piano en el teatro Politeama con el que asombró al público limeño por la seguridad y precisión en la ejecución de las piezas musicales. Tuvo varios maestros de música, siendo el más destacado Claudio Rebagliati, y comprendía perfectamente el lenguaje musical y reproducía la música sin ninguna dificultad. Su popularidad no solo la ganó gracias a su exitosa carrera infantil, sino también como gestora, arreglista de piezas orquestales y corales, profesora de canto y compositora (García y García, 1925, pp. 587-589). Asimismo, compuso más de un centenar de obras que rescatan la tradición popular peruana.

Luisa Morales Macedo se caracterizó por ser una pianista precoz y lograr una carrera profesional. Perteneció a una distinguida familia que le brindó una educación esmerada. Luego de varios recitales decidió viajar a Nueva York, en donde estudió piano y asistió a numerosos conciertos de música. Al retornar a Lima, después de tres años, decidió ejercer su profesión brindando un concierto de música clásica con entradas abonadas, lo cual no fue del agrado de algunos. Al respecto, García y García (1925) menciona que:

Este caso merece citarse como el primer triunfo conquistado por una mujer limeña [...]. Este baño de otra civilización, que recibió en edad oportuna y que halló terreno abonable en su espíritu superior, provocó reacción ventajosa en su espíritu, hasta el punto de que no le hicieran mayor efecto las críticas acervas provocadas por su presentación en un teatro al ofrecer un concierto de paga (pp. 592-593).

La pianista regresó a Nueva York para tomar la regencia de una clase en el Conservatorio de Nueva York a pedido de su profesor Segismundo Stojowsky, con quien posteriormente se casó. Finalmente, la maternidad cesó su carrera profesional (García y García, 1925, pp. 590-593).

Luego de revisar la experiencia de estas cantantes, instrumentistas y compositoras peruanas, observamos que todas tuvieron una educación por encima del promedio de su época, esto gracias a los recursos económicos de sus familias. Además, estuvieron inmersas en un ambiente musical desde niñas y fueron incentivadas por sus padres a continuar su profesionalización, incluso en centros superiores. Para perfeccionar su aprendizaje escogieron los instrumentos que aprendieron a tocar en la esfera privada, dedicándose solo dos de ellas a la composición. Por último, la mayoría se dedicó a la enseñanza, mientras que otras tuvieron que dejar la profesión debido al matrimonio y la maternidad.

Estos casos se vinculan con la situación de aquellas mujeres que a inicios del siglo xx lograron cierta independencia fuera del plano doméstico. La Academia Musical de 1908² nace en este contexto de modernización y cambios dentro del ámbito educativo, social y de género, pero también de resistencias y continuidades que se trasladaron del espacio privado al público.

2. Los roles de género³ en la primera generación de estudiantes de la Academia Nacional de Música (1909-1917)

A pesar de la precariedad económica de la Academia Musical —que en su primer año de funcionamiento recibió una cantidad de alumnos superior a lo indicado por el Ministerio de Instrucción—, en 1910 tuvo que hacerse cargo de 87 estudiantes (más del doble), conformados por un 91 % de mujeres y 9 % de varones, siendo las primeras una mayoría apabullante en las clases de piano (ver figuras 1 y 2) y absoluta en canto (ver figura 5) (Academia Nacional de Música [ANM], 1910). Ante estas cifras cabría preguntarnos: ¿por qué tantas jóvenes apostaron por una profesionalización musical?

Retomando lo mencionado líneas atrás por Mercedes Cabello, la educación musical de las mujeres durante el siglo xix en la capital estuvo ligada al aprendizaje del piano y del canto dentro del espacio doméstico, y su ejercicio en los salones o en la enseñanza privada. Gay (1984) resalta que esta fue una característica de la clase media, de sus pretensiones de cultura, y que en no pocas situaciones iban más allá del deleite de los sentidos y del espíritu. Es decir, si bien se encontraban verdaderas familias burguesas que amaban las artes, y en particular la música académica, había quienes se servían de ellas para demostrar que tenían una alta cultura gracias a sus riquezas y su nuevo estatus. El acceso a este tipo de pasatiempos, ya no exclusivamente circunscritos a las clases nobles, amplió la cantidad de mujeres y hombres que se dedicaron, por afición o profesión, al canto, al dibujo, a la poesía o a la asistencia a recitales u óperas (p. 33). Resultaba natural que dentro de las familias burguesas se extendiera el gusto por este tipo de música en los niños y las niñas, y también por ciertos instrumentos como el piano o el violín para sus primeras prácticas.

En el caso de las mujeres, algunos sostenían que el aprendizaje de aquellos instrumentos únicamente servía para asegurarles un buen matrimonio. Gay (1984) indica que, para ciertos varones, el diletantismo y la aparición de las jóvenes que cantaban o tocaban el piano en

2. Se creó como Academia Musical en 1908. En 1912, el Estado asume por completo su sostenimiento y cambia su nombre a Academia Nacional de Música y Declamación de Lima.

3. El concepto de género que se utiliza en este trabajo es recogido de Scott (1996), quien señala que: El núcleo de la definición [de género] reposa sobre una conexión integral entre dos proposiciones: el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder (p. 289).

De otro lado, Perrot (2009) resalta que la invisibilidad de las mujeres se debe a que:

Se las ve menos en el espacio público, el único que durante mucho tiempo mereció interés y relato. Ellas trabajan en la familia, confinadas en casa (o en lo que hace las veces de casa). Son invisibles. Para muchas sociedades la invisibilidad y el silencio de las mujeres forman parte del orden natural de las cosas. [...] Su palabra pública es indecente (p. 9).

los salones, con o sin aptitud para la música, no eran más que formas de demostrar no solo que estaban a la moda, sino también de «mostrarse hermosa en sociedad y así, si [Le] sonríe la fortuna, casarse bien» (p. 34). Esta visión formaba parte de una concepción de lo que se consideraba predisposiciones propiamente «femeninas».

Hemos visto que, para Mercedes Cabello, la música y otros gustos artísticos eran adornos propios del «bello sexo», que no debían traspasar el umbral de lo privado. Al hacerlo, tal como sucedía con las cantantes, se «cosificaban», es decir, se volvían seres frívolos que dejaban tras de sí los estudios serios. Green (2001) explica esta posición contradictoria respecto al canto sobre la base de lo que es la «feminidad». Esto como parte de la controversia de si las mujeres debían o no exhibirse al cantar, pues al hacerlo frente a otros no solo utilizan su voz, sino todo su cuerpo como un instrumento que puede evocar muchos significados, como por ejemplo, una amenaza seductora, la apariencia de disposición sexual, la simbolización del canto maternal o su vinculación con la naturaleza (pp. 37-39). Al ser todas estas características de la feminidad, Cabello aceptó la música como propia de la naturaleza de las mujeres, pero temía, quizá, que al estar expuestas al medio terminen por involucrarse en ese otro lado de la feminidad, es decir, la cosificación. Sin embargo, esto no tuvo ninguna consecuencia en la preferencia de las mujeres jóvenes por el canto.

Green (2001) señala que las instrumentistas resultaban menos «femeninas» que las cantantes (desde la posición de lo «masculino») porque sus cuerpos se mostraban limitados (p. 59). Se entiende así por qué estas últimas tuvieron más libertad que las primeras para demostrar su arte, razón que también explica el restringido espacio para las compositoras. Y es que el espacio masculino dominaba todo aquello que se alejaba del ámbito doméstico y que era, a su vez, más cercano a lo intelectual y científico. Sin embargo, las pianistas pudieron superar estos obstáculos, ya que acompañaron la interpretación con la docencia privada. Esta labor les sirvió de apoyo económico, pues la enseñanza estuvo muy ligada al rol de la mujer en el hogar (p. 54).

Basándonos en Green (2001), la aceptación de los padres por la educación musical de sus hijas —en el hogar o en la Academia— y la predisposición de ellas hacia ciertos instrumentos podrían explicarse en parte porque:

En esta función, la mujer de salón, la administradora musical, la maestra de música y la madre pueden satisfacer todas las características de la feminidad asignadas a su sexo, participando solo en la interpretación musical cuando tengan los adecuados perfiles «femeninos» y el problema de la exhibición sexual en una actuación que, en todo caso, solo tiene lugar en medios domésticos y educativos que no tiene por qué molestar a nadie (p. 56).

No obstante, a pesar de la reproducción y aceptación de lo femenino internalizado en estas mujeres desde el ámbito musical, creemos que la educación musical fue además una

vía para salir de lo privado, arrastrando lo doméstico, pero resquebrajando poco a poco los muros que las separaban del espacio público dominado por lo masculino.

La elección de instrumentos musicales nos brinda datos que complementan lo narrado anteriormente. De acuerdo con la *Memoria de 1910*, el curso de Piano fue uno de los preferidos por las alumnas recién ingresadas a la Academia. Cuatro jóvenes fueron admitidas a Piano Superior y más del 90 % estudiaban Piano Elemental. Solo dos alumnos varones de este último curso compartían clase con cerca de 30 compañeras, y tenían calificaciones buenas y regulares. Sin embargo, en la entrega de medallas de aplicación y aprovechamiento, uno de los jóvenes fue propuesto para el segundo premio, a pesar de que en el cuadro de promedios generales había varias jóvenes con calificaciones superiores. Lo más probable es que se quisiera equilibrar méritos frente a la cantidad de mujeres con más oportunidades para obtener estas medallas. En la clase de Canto no había disputa alguna entre sexos, sino solo entre las 39 jóvenes que soñaban con ser cantantes de coro o solistas (ANM, 1910). El interés por este último arte fue de tal dominio femenino durante todo el periodo que abarca el presente estudio, que en ninguna de las memorias consultadas se ha mencionado la conformación de un coro polifónico que incluyera voces masculinas.

Volviendo al curso de Piano Superior, en siete años se matriculó un alumno, mientras que la cantidad de alumnas se incrementó de manera sustancial. En 1913, uno de estos jóvenes, Ernesto López Mindreau, fue registrado en el cuadro de promedios sin calificación por no haber dado examen. Y es que, a sus 23 años, ya se perfilaba como una joven promesa de la música. Fue a perfeccionarse a Nueva York y Berlín, y se convirtió en un destacado compositor y director de orquesta (Basadre, 2014b, p. 103). Las jóvenes con mejores calificaciones, como Victoria Vargas y Marina Vantosse, entraron a formar parte de los docentes auxiliares (MJICB, 1914, pp. 71-80). En 1915, Manuel Munar ingresó a Piano Superior y se mantuvo como único alumno hasta 1917 (con excelentes calificaciones), tiempo en el que compartió clase con 22 alumnas de este nivel (MJICB, 1916, pp. 410-418; ANM, 1917).

Estos datos se pueden ilustrar si revisamos las cifras para el caso del curso de Piano Elemental. El incremento de las mujeres es notable entre 1910 y 1917, llegando a ser el 97 % del alumnado en este último año; mientras que los varones no pasaban de la decena de matriculados. La apuesta por el piano como instrumento musical predilecto entre las mujeres lo elevó nuevamente como símbolo de lo femenino por excelencia. Probablemente la reducción de varones en este curso fue debido a la apertura de otros instrumentos «masculinos», como el trombón, el pistón y el contrabajo. Esta mirada de lo masculino y lo femenino en la elección de instrumentos tiene que ver, primero, con que estos últimos instrumentos mencionados eran propios de una orquesta sinfónica, para la cual debían prepararse sus integrantes profesionalmente, no como un pasatiempo dentro del ámbito privado, sino para su ejecución frente a un público de aficionados o de críticos musicales. En cambio, el piano era el instrumento solista por excelencia en conciertos, veladas íntimas y en el hogar.

Por otro lado, el violín (ver figura 3) fue uno de los instrumentos que logró mayor aceptación entre hombres y mujeres por igual. ¿Qué hacía esto posible? Podríamos señalar, a manera de hipótesis, que el violín era considerado un instrumento que no solo podía aprenderse dentro del hogar gracias a su tamaño y fácil manejo (más barato que un piano incluso), sino también por su uso profesional e indispensable dentro de cualquier orquesta grande o pequeña. En los dos primeros años de vida de la Academia aún no se reflejaba esta preferencia por el violín, ya que las estudiantes representaban casi el doble de sus pares. A partir de 1913 se da un giro de tuerca y se equiparan las cantidades de estudiantes, respecto al sexo, en este curso, que iba de la mano con el incremento general de los matriculados. En 1915, se da una leve caída del total de estudiantes debido a la crisis que padeció la institución, con lo cual se amplió un poco la brecha entre mujeres y hombres. En 1917, con el fortalecimiento de la Academia Nacional de Música y Declamación y gracias a cierta estabilidad en sus arcas, la realidad de la profesionalización musical atrajo a un gran número de jóvenes que se dedicaron a estudiar instrumentos de orquesta. El violín pasó a ser un instrumento masculino cuando la demanda superó el 60 % del total de estudiantes.

Lo mismo sucedería con otros instrumentos musicales como el violonchelo (ver figura 4). En 1910 la única estudiante matriculada en el curso fue Rosa Sansarriq, quien obtuvo muy buenas calificaciones (ANM, 1910). En 1913, la alumna no figura en la nómina de estudiantes ni en el cuadro de promedios, mas sí en el programa de una de las seis *soirées* musicales —en las que participaban los estudiantes de la Academia—, en el que se menciona que la alumna cursaba el tercer año. Juana Martorel, quien la acompañaba en una pieza del concierto, sí se encontraba inscrita en la nómina como única alumna del segundo grado de Violonchelo, aunque dejó de dar los exámenes. En 1915, no se registró ningún alumno por vacancia del profesor del curso, Eric Schubert (MJICB, 1914, pp. 71-80; 1916, pp. 410-418). En 1917, solo hay registro de un alumno en el cuadro de promedios y ninguna alumna (ANM, 1917). Respecto a los otros instrumentos, ese mismo año aumentó a 40 el total de estudiantes de clarinete, fagot, oboe, contrabajo, corno, pistón y trombón, entre los cuales los varones fueron mayoría absoluta. Un punto a resaltar es que, con base en lo dicho por Green (2001) sobre la exhibición del cuerpo de las intérpretes, el violonchelo y el contrabajo, como instrumentos grandes y pesados, ocultaban la delicada figura femenina de corsé y vestido largo. Además, las condicionaban a usar la fuerza para ejecutarlos, «masculinizándolas» de alguna manera. Esto podría explicar la gran dificultad que tenían algunas para continuar con un instrumento de este tipo.

La composición de la comunidad estudiantil determinó algunos cambios en la enseñanza por sexos. Debido a la gran cantidad de mujeres frente a los pocos varones y a la escasez de personal docente en 1910, se les tuvo que agrupar en las mismas clases con los mismos profesores, incluso en las de instrumentos, a pesar de que estas eran más personalizadas. Si bien no fue usual que alumnas y alumnos mayores de 15 años compartieran espacios —pues en los colegios tanto varones como mujeres tenían una educación diferenciada en materias de estudio y locales—, la presencia de los profesores y la predominancia femenina aseguraron el correcto desenvolvimiento dentro del aula. Esto tal vez alivió a los padres

que preferían que sus hijas no tuvieran que enfrentarse a un ambiente hostil dominado por hombres, como sucedía en los campus universitarios.

No obstante, en 1913, cambió sustancialmente este panorama, ya que se fortalecieron aún más los roles de género y se diferenciaron los espacios entre hombres y mujeres. Pasado el tiempo de prueba y afirmándose poco a poco como institución sería dedicada a formar profesionales de la música, la Academia aumentó significativamente su población estudiantil y se vio obligada a contratar más docentes para cubrir la demanda. A diferencia de lo que sucedió en 1910 —cuando por falta de docentes y por la poca cantidad de alumnos se decidió que tomaran clases juntos hombres y mujeres— la contratación de auxiliares mujeres y de un varón propició la división de los estudiantes por sexo en espacios separados. En el curso de Piano, las docentes solo enseñaban a mujeres, mientras que los profesores principales a ambos, juntos o por separado. En las clases de violín, que tenía un grupo equilibrado de alumnos y alumnas, se necesitó de dos auxiliares, un hombre y una mujer, para dividirse a los estudiantes. Es decir, únicamente los profesores principales, de cierta edad, podían controlar un grupo mixto (ANM, 1910, pp. 6, 17-19; 1917, pp. 22 y 23; MJICB, 1914, p. 75; 1916, pp. 410 y 411).

Lo cierto es que la convergencia de mujeres y hombres jóvenes en el espacio público y dentro de un área conjunta en la Academia estableció nuevas formas de interpretar el cuerpo y afirmar o no la femineidad o la masculinidad. Se hizo necesario, por tanto, que los auxiliares se dedicasen a la enseñanza diferenciada, ya que al ser muy jóvenes los estudiantes podían despertar afectos entre ellos o alguna falta de respeto. La separación de los cuerpos de mujeres y hombres «civilizados» incluso se dio en otros espacios artísticos, como la Academia de Pintura y Escultura León Bonnat, creada en 1913, que distribuía distintos horarios para alumnos y alumnas (Pachas, 2007, p. 102). Aunque al compartir áreas se fortalecía el autocontrol de los estudiantes en sus relaciones con el otro sexo, esta unión solo podía hacerse bajo la supervisión de un profesor que garantizara el menor acercamiento entre ellos. De otro lado, quizá se pensaba que era de cierto modo peligroso que una maestra se «exhibiera» ante un salón compuesto por alumnos adolescentes cuando no había costumbre en ello, pues las mujeres recién se desprendían del ámbito privado para interactuar en el espacio académico y laboral.

Esta distinción entre ambos sexos se trasladó incluso al plano pedagógico al elaborarse textos diferenciados. En 1917, el renombrado compositor José María Valle Riestra publicó el *Compendio de teoría musical para uso de las alumnas de la Academia Nacional de Música y escuelas fiscales*, dedicado a sus estudiantes Marina Vantosse, Lola Voysest, Amelia Riva y Victoria Zárate. Una investigación a fondo podría revelarnos si existió una forma de enseñanza teórica diferenciada para varones y mujeres, y en qué se basaban sus principios.

Otras diferencias se replicaron en las labores extrainstitucionales de la Academia, cuando el director y sus docentes decidieron enseñar principios elementales de música y solfeo

a 150 alumnos y 150 alumnas de escuelas fiscales en 1909⁴. Los resultados se revelaron exitosos en las niñas, mientras que en los niños hubo falta de interés, incluso de sus propias autoridades y profesores de escuela (ANM, 1910, p. 7). Resulta interesante comparar el desinterés por la formación musical de los estudiantes varones de las escuelas fiscales, cuya atención se fijaba en otros cursos y actividades escolares que les servirían para ejercer otras profesiones. Al parecer la música, y en particular el canto, no constituyeron en la mayoría de estos una opción profesional. En contraste, la formación musical en las mujeres resultó natural y de vivo interés como un espacio de aprendizaje alternativo a la universidad y de interacción social, más allá del ámbito cerrado del hogar.

Por último, vale la pena agregar que si bien dentro de la Academia se reforzaron ciertos patrones tradicionales de género, también significó un espacio para que las mujeres pudieran dedicarse profesionalmente a la música y a la docencia fuera del espacio doméstico. Así, con perseverancia y dedicación, las jóvenes pianistas Victoria Vargas (primera profesora de piano y solfeo), Marina Vantosse, Amelia Riva, Zoila Danos, Sara Frías, Rosa Villa-Tapia, Hortencia Illych, Elcira Sotomayor, Irene Bunsen y Angélica Vadillo (auxiliares de esos cursos) consiguieron empezar una carrera docente después de años de ser premiadas con los mejores puestos de su generación, llegando algunas a enseñar a los estudiantes del Conservatorio Nacional de Música en 1946. Sin embargo, tal como sucedió con las primeras mujeres que accedieron a la educación superior, estas jóvenes poseían una instrucción por encima del nivel, lo cual les permitió ingresar a la Academia, además de contar con los medios suficientes para continuar sus estudios profesionales con el instrumento que habían aprendido en el espacio privado.

4 Cabe agregar que en 1910 el Supremo Gobierno se encargó de formar y revisar los planes de segunda enseñanza, en los cuales se incluyó una hora a la semana de Música para los tres primeros años de la educación media. Lo curioso es que en total se llegó a impartir 99 lecciones por encima del curso de Historia del Perú con 66, y solo se enseñaba en cuarto año (Pozzi-Escot, 1948, p. 68).

Conclusiones

- Podemos reafirmar que, en el tránsito del siglo XIX al siglo XX, comenzaron a quebrarse viejas restricciones que condenaban a las mujeres a quedarse solamente en el ámbito de lo privado. La lenta expansión de la educación benefició de cierta forma a las jóvenes de clase media urbana, lo cual permitió su acceso a algunos espacios públicos y las posicionó cada vez más en ellos. Estos espacios se redujeron por entonces a ámbitos como el de la educación básica, primero como aprendices y luego como maestras.
- La creciente presencia de las mujeres en la esfera pública no estuvo exenta de reacciones conservadoras, que determinaron que este tránsito estuviese marcado por algunas de las viejas reglas patriarcales propias del ámbito privado, pero que ahora se extendían fuera de él.
- La educación musical no fue ajena a este proceso. En efecto, la formación y la práctica musical de las mujeres, por mucho tiempo restringidas a su carácter de pasatiempo propio del ámbito doméstico, se fue trasladando lentamente al ámbito educativo. Primero, apareció tímidamente en los planes de la educación elemental, para luego ganar con el tiempo mayor presencia e importancia.
- La creación de la Academia representó para la época la cúspide de este proceso. En ella, numerosas jóvenes de clase media fueron matriculadas y vieron en esta institución la posibilidad de alcanzar un nivel de profesionalización que les era escatimado en otros espacios educativos. Al mismo tiempo, para una sociedad marcadamente patriarcal, espacios como la Academia no significaron peligro alguno al orden establecido, pues el cultivo del gusto musical y su práctica eran tomados como propios de la formación de las mujeres. Aquel conservadurismo tiñó también la organización espacial de las clases al separar a varones de mujeres. Lo mismo sucedió al elegir los instrumentos, pues algunos eran considerados propios de los varones y otros de las mujeres.
- Espacios educativos como la Academia representaron la extensión de las reglas patriarcales del ámbito privado al público; y, a su vez, la posibilidad de que las mujeres quebraran el yugo de la vida doméstica, para así acariciar una vida profesional que las liberara de la dependencia masculina: una dicotomía propia de tiempos de tránsito.

Anexos

Cursos dictados en la Academia Nacional de Música por años				
1910	1913	1915	1917	1919
Solfeo	Teoría	Teoría	Teoría	Teoría
Piano (elemental)	Solfeo	Solfeo	Solfeo	Solfeo
Piano (superior)	Piano (elemental)	Piano (elemental)	Piano (elemental)	Piano (elemental)
Canto	Piano (superior)	Piano (superior)	Piano (superior)	Piano (superior)
Violín	Canto	Canto	Canto	Canto
Violonchelo	Violín	Violín	Violín	Violín
			Violonchelo	Clarinete
			Clarinete	Oboe
			Oboe	Corno
			Fagot	Pistón
			Contrabajo	Trombón
			Corno	Flauta
			Pistón	Declamación
			Trombón	Armonía

Cuadro 1. Cursos dictados en la Academia Nacional de Música.

Fuente: Memorias de la Academia Nacional de Música de 1910, 1913, 1915, 1917 y 1919, publicadas individualmente o en las memorias de los ministros de Justicia, Instrucción y Culto. Elaboración propia.

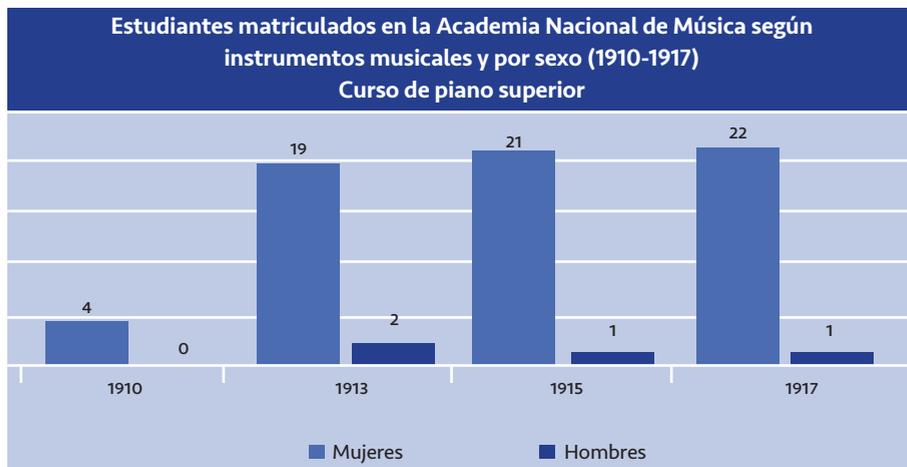


Figura 1. Estudiantes de la Academia Nacional de Música matriculados en el curso de Piano Superior, según sexo (1910-1917).

Fuente: Memorias de la Academia Nacional de Música de 1910, 1913, 1915 y 1917, publicadas individualmente o en las memorias de los ministros de Justicia, Instrucción y Culto (nóminas de alumnos y cuadros de promedios generales). Elaboración propia.

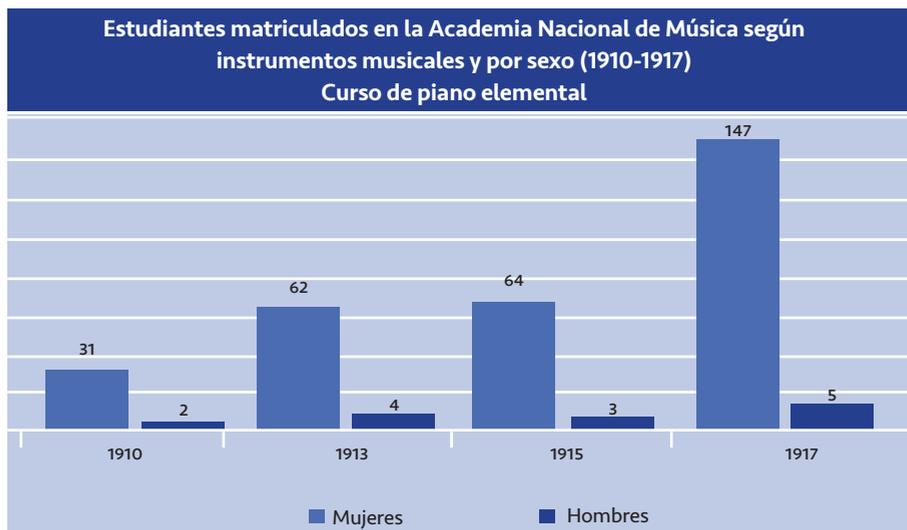


Figura 2. Estudiantes de la Academia Nacional de Música matriculados en el curso de Piano Elemental, según sexo (1910-1917). **Fuente:** Memorias de la Academia Nacional de Música de 1910, 1913, 1915 y 1917, publicadas individualmente o en las memorias de los ministros de Justicia, Instrucción y Culto (nóminas de alumnos y cuadros de promedios generales). Elaboración propia. **Nota:** Algunos estudiantes solo tienen las iniciales de sus nombres, por ello no se han contabilizado.

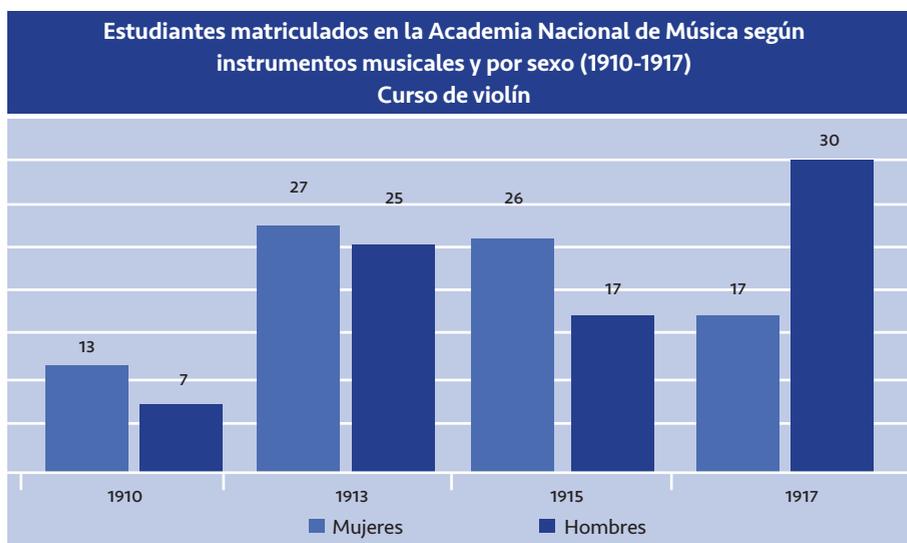


Figura 3. Estudiantes de la Academia Nacional de Música matriculados en el curso de Violín, según sexo (1910-1917).⁵Elaboración propia.

5. Misma fuente y nota de la figura 2.

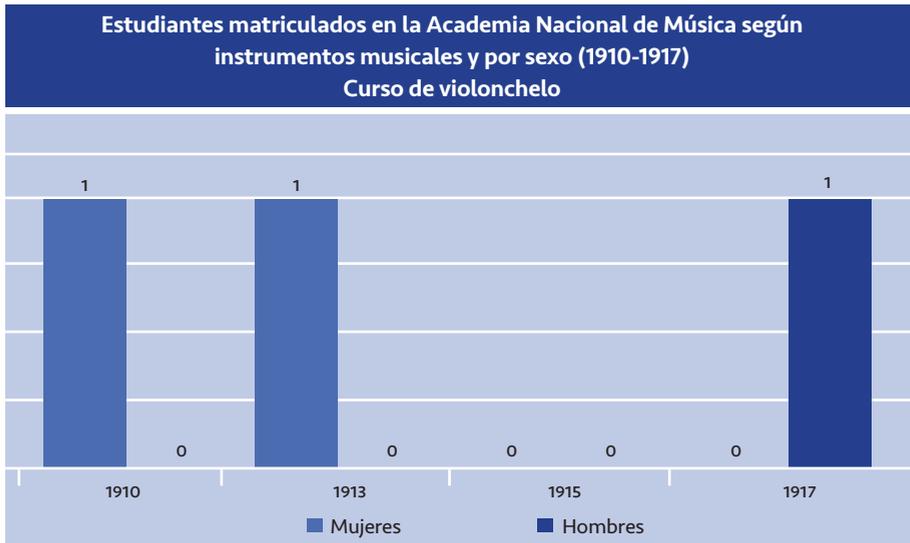


Figura 4. Estudiantes de la Academia Nacional de Música matriculados en el curso de Violonchelo, según sexo (1910-1917).⁶Elaboración propia.

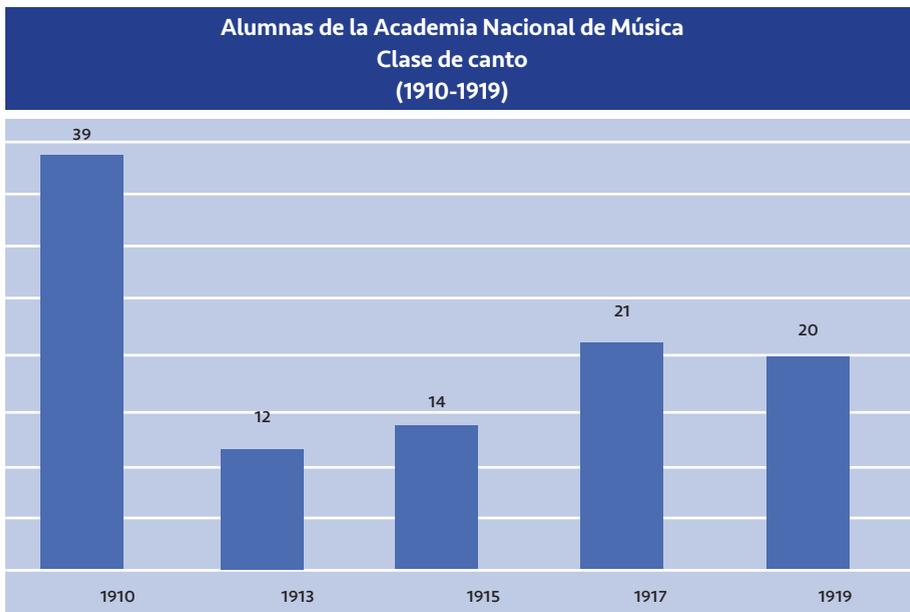


Figura 5. Alumnas de la Academia Nacional de Música. Clase de canto (1910-1919). Fuente: Memorias de la Academia Nacional de Música de 1910, 1913, 1915, 1917 y 1919, publicadas individualmente o en las memorias de los ministros de Justicia, Instrucción y Culto (nóminas de alumnos y cuadros de promedios generales). Elaboración propia.

6. Misma fuente y nota de la figura 1.

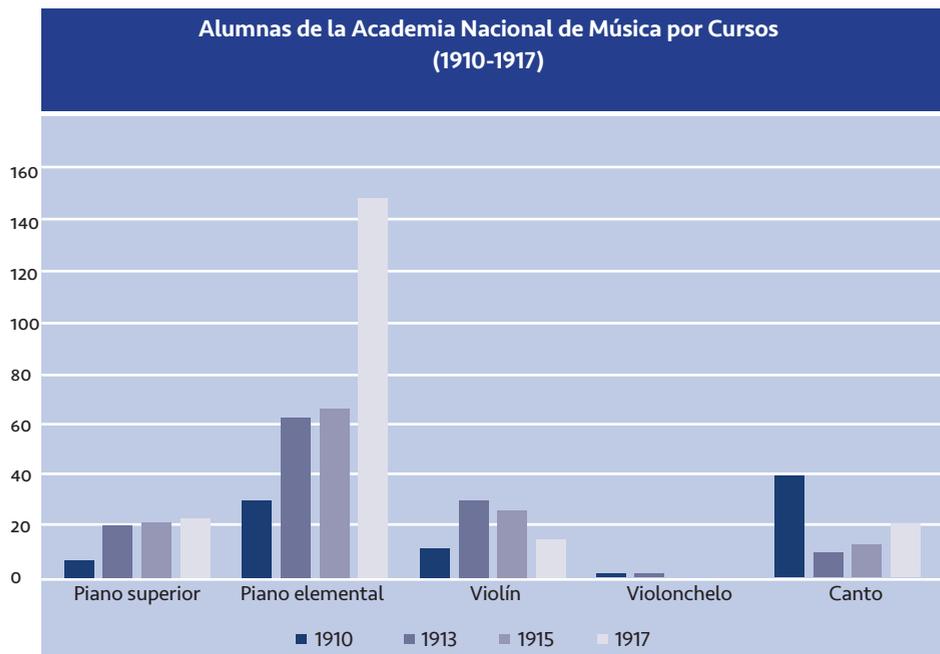


Figura 6. Alumnas de la Academia Nacional de Música por cursos (1910-1917)⁷.

El presente trabajo obtuvo el segundo lugar, categoría 2, en el Premio Nacional a la Investigación Musical. Bicentenario: Circulaciones y Perspectivas Musicales, Perú 1821-2021, organizado por el Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Música.

7. Fuente y nota de la Figura 1.

Referencias

- Academia Nacional de Música (1910). *Memoria de la Academia Nacional de Música correspondiente al año de 1910*. Lima: Empresa Tipográfica.
- Academia Nacional de Música (1917). *Memoria de la Academia Nacional de Música correspondiente al año de 1917*. Lima: Empresa Tipográfica.
- Basadre, J. (2014a). *Historia de la República del Perú (1822-1933)*. Tomo viii, Lima: El Comercio.
- Basadre, J. (2014b). *Historia de la República del Perú (1822-1933)*. Tomo xvii, Lima: El Comercio.
- Billinghurst, G. E. (1913). *Mensaje del presidente constitucional del Perú Guillermo E. Billinghurst Angulo al Congreso Nacional, el 28 de julio de 1913*. http://www.congreso.gob.pe/participacion/museo/congreso/mensajes/mensaje_nacion_congreso_28_julio_1913
- Congreso de la República (1905). Ley n.º 162 de Reforma de la Instrucción Elemental. Lima: 5 de diciembre de 1905. https://leyes.congreso.gob.pe/DetLeyNume_1p.aspx?xNorma=6&xNumero=162&xTipoNorma=0
- Denegri, F. (2004). *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán e Instituto de Estudios Peruanos.
- Elias, N. (1987). *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- García y García, E. (1924). *La mujer peruana a través de los siglos*. Tomo i. Lima: Imprenta Americana.
- García y García, E. (1925). *La mujer peruana a través de los siglos*. Tomo ii. Lima: Imprenta Americana.
- Gay, P. (1984). *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud I. La educación de los sentidos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Morata.
- Mannarelli, M. E. (1999). *Limpias y modernas. Género, higiene y cultura en la Lima del novecientos*. Lima: Flora Tristán.
- Mannarelli, M. E. (2013). *Las mujeres y sus propuestas educativas, 1870-1930, t. 9 (Pensamiento Educativo Peruano)*. Lima: Derrama Magisterial.

- Memoria presentada por el ministro de Justicia, Instrucción y Culto, Dr. D. Carlos A. Washburn, al Congreso Ordinario. (1907). Lima: Imprenta Torres Aguirre.
- Memoria presentada por el ministro de Justicia, Instrucción y Culto, Dr. D. Carlos A. Washburn, al Congreso Ordinario. (1908). Lima: Imprenta Torres Aguirre.
- Memoria presentada por el ministro de Justicia, Instrucción, Culto y Beneficencia, Dr. D. Luis Julio Menéndez, al Congreso Ordinario. (1914). Lima: Oficina Tipográfica de la Opinión Nacional.
- Memoria presentada por el ministro de Justicia, Instrucción, Culto y y Beneficencia, Dr. D. Wenceslao Valera, al Congreso Ordinario. (1916). Lima: Empresa Tipográfica Lartiga
- Memoria que presenta el ministro de Justicia, Culto, Instrucción y Beneficencia, Dr. D. Alberto Salomón, al Congreso Ordinario. (1920). Lima: Imprenta Torres Aguirre.
- Pachas, S. (2007). *Academia Concha. La enseñanza artística en Lima de la República Aristocrática (1893-1918)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Perrot, M. (2009). *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pozzi-Escot, I. (1948). Medio siglo de educación musical en la escuela peruana a través de los programas de educación primaria y secundaria. *Boletín del Conservatorio Nacional de Música*, 5(17), 63-77.
- Ramos, P. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.
- Smith, J. (2007). Amar más y crear menos: los casos de Clara Schumann, Cósima Wagner y Alma Mahler. *Lienzo*, (28), 201-216.
- Scott, J. W. (2013). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas (Comp.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 265-302). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Valladares, O. (2012). La incursión de las mujeres a los estudios universitarios en el Perú: 1875-1908. *Cuadernos del Instituto Antonio de Nebrija*, 15(1), 105-123.
- Valle-Riestra, J. M. (1917). *Compendio de teoría musical para uso de las alumnas de la Academia Nacional de Música y escuelas fiscales*. Lima: Imprenta y Librería San Pedro.



Korina Grely Irrazabal Laos
(Lima, 1995)



Músico violinista y bachiller en Musicología por la Universidad Nacional de Música (UNM). Inició estudios en el Instituto Superior de Música Daniel Alomía Robles en Huánuco y continuó en el Conservatorio Nacional de Música, actualmente UNM, en Lima. Fue ponente del I Encuentro Interdisciplinario de Investigación Musical (2017) entre estudiantes investigadores de la UNM y la Pontificia Universidad Católica del Perú, de las VIII Jornadas Académicas de Ciencias de la Música (2021) del Conservatorio Superior de Música de Ecuador, y del I Encuentro de Jóvenes Investigadores de la UNM (2021). Fue colaboradora de investigación del proyecto discográfico Compositores Peruanos, editado por el Centro de Investigación de la UNM (2017). Su línea de investigación está enfocada en aspectos estéticos de la música en contextos urbanos.

«Este es el rock de los incas»: expresiones sonoro-musicales de etnicidad andina en la creatividad y *performance* de la banda Uchpa

«This is the rock of the Incas»: sonorous-musical expressions of Andean ethnicity in the creativity and performance of the Uchpa rock band



Korina Grelly Irrazabal Laos

Universidad Nacional de Música

grelly102@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4963-3621



Resumen

El presente artículo aborda la relación entre las características sonoro-musicales de las prácticas tradicionales del Ande y la etnicidad andina manifestadas en la práctica actual del rock en el Perú. Este estudio analítico-descriptivo está enfocado en la creatividad musical de la banda peruana de rock Uchpa, conformada en el año 1991 en el departamento de Ayacucho. En la primera sección se describe el contexto histórico y político en el cual surgió la banda y se analiza su rol en el aspecto performativo al manifestar un sentido identitario respecto de lo andino y, concretamente, lo incaico. En la segunda sección se profundiza en el análisis musical para develar de qué manera los aspectos significativos de la banda constituyen una práctica de etnicidad en torno a su resultado estético musical.

Palabras clave

Etnicidad; rock; música andina; Uchpa; Perú

Abstract

This article approaches the relationship between the sonorous-musical characteristics of the traditional Andean practices and the andean ethnicity process manifested in the current practice of rock in Peru. This analytical-descriptive study is focused on the musical creativity of the Peruvian rock band Uchpa, formed in 1999, locally in Ayacucho. The first section describes the historical and political context in which the band emerged and analyses its role in the performative aspect by expressing a sense of identity respect to the Andean and, specifically, the Inca. In the second part, the musical analyzes is amplified to reveal how the significant aspects of the band constitute a practice of ethnicity around musical aesthetic result.



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Keywords

Ethnicity; rock; Andean music; Uchpa; Peru

Recibido: 04/06/21

Aceptado: 05/07/21

Introducción

El presente estudio surge del interés en comprender cómo en el contexto actual del Perú las manifestaciones de la música tradicional son llevadas al género rock. Desde el año 2019 investigo sobre la práctica musical del rock en el Perú, enfocándome particularmente en la banda Uchpa y sus formas performativas de sincretizar la música popular global y la música tradicional andina en la urbe limeña. El acercamiento hacia esta forma de práctica musical proviene de la observación de que este universo de expresiones musicales no cuenta con abordajes de carácter propiamente musicológico en el Perú.

Esta investigación de tipo analítico-descriptivo ha sido realizada desde un acercamiento medial debido a la actual situación de confinamiento social en 2021. El material de estudio fueron videoclips de dos canciones de la banda: *Allinchacusaq* y *Danzaq*, así como entrevistas directas a sus principales músicos, Fredy Ortiz y Marcos Maizel. Mediante el análisis musical en sus aspectos estructural-formal, rítmico-melódico y performativo musical, he querido exponer la presencia de expresiones musicales tradicionales del Ande en la elaboración del rock y la significación en la que se suscribe el proceso creativo de Uchpa para manifestar un sentido etnicitario respecto de lo andino, sobre todo de lo incaico. En tal sentido, se plantea la siguiente pregunta: ¿De qué manera las expresiones sonoro-musicales de las tradiciones andinas están presentes en el proceso creativo y en la *performance* de la banda de rock Uchpa y cómo estas constituyen una práctica de etnicidad andina?

Enfocar el contexto histórico y sociopolítico del siglo XX en el que emerge la visión creativa de la banda ha sido determinante para comprender la presencia etnicitaria de lo peruano-andino dentro de la práctica del rock en el Perú.

1. Sentido, discurso y performatividad andina inca

1.1. Emergencia de la etnicidad en la práctica del rock en Perú del siglo XX

La principal diferenciación entre los conceptos «etnia» y «etnicidad» radica en que este último deriva del primero. Etnia es un concepto objetivable que está inmerso en un grupo poblacional, el cual ocupa y comparte un territorio, así como rasgos culturales y fenotípicos. Mientras que la etnicidad es una acción consciente de vinculación a un determinado grupo social, lo cual la convierte en un hecho subjetivo (Martí, 2000, p. 121). En ese sentido, la adscripción consciente a un determinado grupo social que sostiene la

idea de lo peruano se hizo presente en la práctica del rock en el Perú hacia la segunda mitad del siglo xx, mediante la inclusión de sonidos, instrumentos y melodías de algunas prácticas musicales tradicionales de las regiones de la costa y la sierra. Según Cornejo (2018a), «el interés por conseguir una identidad propiamente latina y/o específicamente peruana generó el surgimiento de una corriente musical orientada hacia la fusión del rock con la música andina y afroperuana» (p. 24).

A inicios de los años setenta, las primeras bandas integradas a esta tendencia musical en el rock peruano fueron El Polen, El Opio, El Ayllu, El Trébol, Zulu y Cacique. Entre estas destacó la banda El Polen, que consiguió no solo reconocimiento internacional, sino que además destacó por fusionar elementos de la música tradicional de raíces andinas con el rock, e incluso con música clásica (Cornejo, 2018a, p. 24). Al respecto, el musicólogo Josep Martí (2000) sostiene que «la relación entre etnicidad y música no se refleja tan solo en unos productos musicales concretos, sino que también implica la actualización de un determinado componente ideacional en los usos que se hace de la música» (p. 128).

Así, el surgimiento de la idea «peruanidad» en el rock respondió al ideario de lo auténtico y tradicional, apelando principalmente a músicas de origen andino y afro; y se manifestó en una forma etnicitaria de identidad peruana enquistada en la práctica de un género musical contemporáneo y translocal como es el rock.

1.2. El sentido andino de la banda Uchpa

Siguiendo la tendencia de los años setenta —la incorporación de componentes de músicas tradicionales del Ande al rock—, la banda Uchpa se formó en 1991 en el departamento de Ayacucho. Su objetivo es crear conciencia sobre el pasado andino en las nuevas generaciones, para lo cual plantean una propuesta musical que ellos sintetizan como «el rock de los incas». De este modo, Uchpa hace uso de diferentes componentes musicales, performativos y discursivos que manifiestan un sentido de lo andino y lo tradicional.

1.2.1. El discurso de identidad peruana

La banda, usualmente representada por el vocalista Fredy Ortiz y el guitarrista Marcos Maizel, sostiene su discurso de identidad en entrevistas y conciertos. La dupla manifiesta que la intención de su música es inculcar en su público un sentimiento de orgullo por lo inca y por la historia nacional. Marcos Maizel señala:

El concepto de Uchpa es identidad y que la gente no tenga vergüenza de su pasado, que se sienta orgullosa de tener el apellido Inca, Mamani, Quispe, etc. Tienen un pasado, tienen una historia, eso es lo que enseña Uchpa y es lo que yo sigo aprendiendo (citado en PeruHDTV, 2015, 49m55s).

Este breve relato representa el nexo de identidad entre la producción sonora y la suposición de un grupo étnico, que en este caso se remite a lo incaico. Si la «etnicidad es sobre todo consciencia de identidad grupal» (Martí, 2000, p. 120), entonces el sentido etnicitario que comprende el discurso de la banda se identifica a sí mismo como una manifestación de lo andino que a su vez representa la idea de lo nacional y lo peruano.

1.2.2. La *performance* de la peruanidad andina inca

La aparición de la banda Uchpa en la escena musical concretiza la idea de identidad discursada por sus integrantes. En la *performance* de Uchpa, este ideario se manifiesta a través del vestuario, el uso de instrumentos musicales tradicionales, la inclusión de un elenco de danzantes de tijeras y la exhibición de la bandera multicolor (del Tahuantinsuyo) junto a la bandera del Perú.

Durante la *performance* de Uchpa es usual ver al vocalista Fredy Ortiz con un tocado o una montera que es indumentaria de los *danzaq* o danzantes de tijera de la región Ayacucho, y en ocasiones usa una vestimenta que remite más elocuentemente a lo incaico (ver figura 1). Asimismo, Ortiz suele actuar en el escenario con un chaleco que lleva bordado en la espalda la bandera del Perú o la bandera multicolor del Cusco, y le cuelgan de los hombros cintas largas de colores que corresponden a los colores de dicha bandera. Por otro lado, los danzantes de tijeras, que generalmente son dos, ejecutan pasos de esta danza tradicional al tempo o *beat* del rock.



Figura 1. Fredy Ortiz muestra la bandera multicolor junto al danzante Qechele, quien simula un ritual de ofrenda a la tierra. Fuente: Ñiquen (2015).

En algunas canciones, uno o dos ejecutantes vestidos a la usanza tradicional de alguna localidad ayacuchana hacen uso del *waqrapuku* o *waqrapuco*, aerófono andino fabricado de cuernos de res, que caracteriza a la música de herranza conocida como *toril* o *turil*. Finalmente, durante los conciertos es significativo el acto realizado por Ortiz de flamear la bandera del Perú o la bandera del Tahuantinsuyo, que en algunas ocasiones opta por cubrirse con una de ellas como si de una capa se tratase, y así proseguir su actuación (ver figura 2).



Figura 2. Fredy Ortiz flamea simultáneamente las banderas del Perú y del Tahuantinsuyo junto con el danzante Qechele, dos músicos tocadores de *waqrapuco*, dos bailarines locales y el guitarrista Marcos Maizel, al finalizar un concierto. Fuente: Ñiquen (2015).

1.2.3. El idioma quechua como pervivencia de lo incaico

Según la lingüista Inge Sichra (2006), «el quechua no es “cualquier” lengua. Con ella se asocia la época de gloria del Imperio incaico y su impresionante expansión geográfica» (p. 71). En este sentido, el uso del quechua en las canciones de la banda Uchpa está asociado a una idea de continuidad y permanencia de este idioma, lo cual se asume en el imaginario como una manifestación representativa de lo que fue el periodo incaico. Según Cornejo (2018b, p. 238), Uchpa fue la primera banda de rock en el Perú que hizo uso del idioma quechua en su repertorio musical, y cuyo uso se volvió representativo de la misma. La identidad, como consigna ideológica de la banda, se manifiesta también a través de la oralidad, buscando en su relato evocar a lo histórico, es decir, lo incaico. Así lo señala Ortiz en una comunicación personal:

En todas esas canciones [refiriéndose al repertorio de la banda] no está ausente la identidad, yo mismo, mi cultura no está ausente, es identidad. Aparte el idioma, el idioma es el quechua y todos sabemos que el quechua es identidad. ¡Ya a donde más! El quechua es recontra identidad nuestra, inca, chanca. Soy la cultura chanca y el quechua es nuestro idioma materno (Fredy Ortiz, comunicación personal, 25 de octubre de 2019).

Esta manifestación sobre el uso del quechua en la lírica de Uchpa reafirma su vinculación con lo que ellos consideran parte de «su pasado» cultural. Del mismo modo lo refiere Maizel:

Lo de Uchpa es un proceso. Primero de aceptación de la lengua quechua, de sentirse orgullosos de su pasado, de su lengua. [...] Es darse cuenta de que el quechua es bonito. Porque lo primero que escuchan de Uchpa es la música, los jalamos [al público] con el rock, con el violín, con los solos de guitarra, pero después empiezan a pensar: ¿por qué no sigo hablando quechua? Y eso para mí es lo más bonito que es Uchpa, que es la palabra «identidad» (citado en PeruHDTV, 2015, 5m44s).

Para la banda, el quechua es referente de lo incaico y, a su vez, signo de identidad peruana. Esta es una idea central en el discurso de la banda, no solo en el uso del quechua en la lírica musical, sino que además lo emplea Fredy Ortiz para dar anuncios hablados y enviar saludos a sus seguidores en conciertos y entrevistas, con lo que demuestra que es su lengua materna.

1.3. Entre el rojo y el verde, cenizas quedan

La banda Uchpa se crea a inicios de la década de 1990 en Ayacucho, época en que finalizaba un conflicto interno que afectó a pobladores de zonas rurales y urbanas (Subia, 2007, p. 49). El vocalista de la banda, Fredy Ortiz, vivenció estos enfrentamientos que fueron determinantes para el surgimiento de una visión política de la banda. En una entrevista Ortiz indica:

[Nombramos a la banda] Uchpa porque en la década de los años ochenta estábamos viviendo la guerra interna, el terrorismo. Yo estaba luchando contra la subversión porque yo era policía. Ahora, vamos a ponerle «el rojo con el verde» [haciendo referencia a los grupos guerrilleros, por un lado, y a las fuerzas policiales y militares del gobierno peruano, por otro lado] y está probado que el enfrentamiento de estos dos siempre era destrucción. Toda violencia es mala, entonces quedan cenizas y esto traducido al quechua: Uchpa (citado en PeruHDTV, 2015, 4m59s).

El hecho de asignarle este nombre a la banda tiene un significado dentro del contexto histórico-político nacional. De modo que el inicio de la producción de canciones de Uchpa aconteció en las postrimerías del conflicto armado que dejó en la población quechua la mayor cantidad de víctimas. Por este motivo, según Ulises Zevallos (2011), el uso del idioma y de la tradición musical quechua por Uchpa sirvió para diferentes objetivos. Por una parte, con su propuesta musical, Uchpa trató de sensibilizar a la población urbana

con el mensaje de que tanto la lengua como la tradición musical quechuas son parte de una cultura viva. Por otra parte, le permitió expresar las dificultades por las que venía atravesando la población quechuhablante. En este sentido, la música de Uchpa fue un vehículo de protesta contra las acciones violentas de las fuerzas armadas y del movimiento Sendero Luminoso (p. 65).

Refiriéndose a la canción *Ama suwa, ama llulla, ama q'ella*, Fredy Ortiz toma una postura crítica frente a la institucionalidad oficial y señala: «[La letra] decía la verdad de lo que ocurría: denunciaba la corrupción y los abusos de mi institución policial» (citado en Zevallos, 2011, p. 65). Así se observa en la lírica de esta canción:

<i>Ama qella ama qella</i>	No seas flojo, no seas flojo
<i>Ama sua, ama sua</i>	No seas ladrón, no seas ladrón
<i>Ama llulla, ama llulla.</i>	No seas mentiroso, no seas mentiroso.
<i>Llullata qallunta kuchumusun</i>	Cortaremos la lengua del mentiroso
<i>Suata makintapa kimusun</i>	Quebraremos la mano del ladrón
<i>Qellata wasantapan yamusun.</i>	Golpearemos la espalda del flojo.
<i>Llumpaysuta.</i>	Pura lava.
<i>Kutikuti rispanchis</i>	Regresaremos varias veces
<i>Wanawanankama</i>	Hasta que escarmiente
<i>Kutikuti rispanchis</i>	Regresaremos varias veces
<i>Wana wiñaypaq ñakarichun.</i>	Para que eternamente sufra.
<i>Llullata qalluntapa kuchumusun</i>	Cortaremos la lengua del mentiroso
<i>Suata makintapa kimusun</i>	Quebraremos la mano del ladrón
<i>Qellata wasantapan yamusun.</i>	Golpearemos la espalda del flojo.
<i>Llumpay suta.</i>	Pura lava.
<i>Kutikuti rispanchis</i>	Regresaremos varias veces
<i>Wanawanankama.</i>	Hasta que escarmiente. ¹

2. La tradición andina y su sentido etnicitario en la creatividad del rock

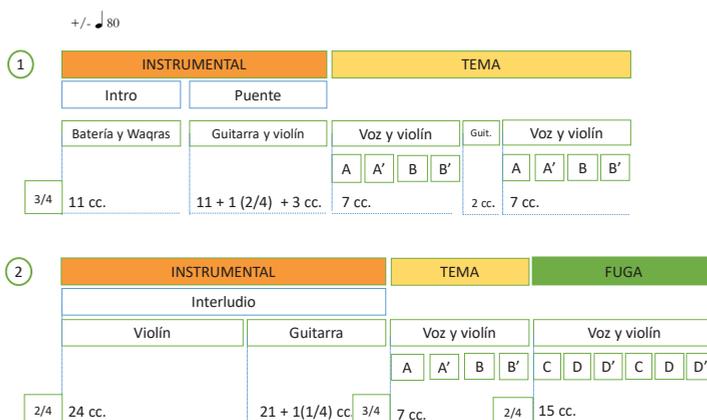
2.1. La forma del huayno y su prevalencia en la estructura del rock: la representación de lo ancestral

El huayno es el género musical de mayor difusión y popularidad en la zona andina del Perú. Su extensión geográfica abarca desde Cajamarca, al extremo norte, hasta Puno, al extremo sur. Por esta razón presenta una gran diversidad en sus características musicales de acuerdo a la localidad, la región y el grupo social que lo interpreta (Romero, 2002, p. 42). Según el etnomusicólogo Julio Mendivil (2010), existen características generales en la forma musical que son comunes a la diversidad que presenta el género huayno en el Perú:

1. Traducción de Fredy Ortiz, transcrita y citada en Zevallos (2011, p. 73).

Se conoce como huayno a un tipo de canción indígena o mestiza de ritmo y estructura binaria, con forma estrófica basada en coplas de frases cortas que pueden presentar diversas combinaciones (AABB, AAAB, ABB o AABBCC, por ejemplo). En la actualidad se halla bastante extendida la forma que consta de tres o cuatro estrofas en quechua, español o de forma bilingüe, una repetición instrumental de la estrofa, un interludio y una especie de coda llamada fuga, cuya melodía difiere de la estrofa y es ejecutada más rápido o aumentando la intensidad de la interpretación (p. 39).

En este sentido, la banda Uchpa hace uso de la forma del huayno al estructurar la canción *Allinchacusaq*, que fue compuesta con motivo de su participación en el festival de música Claro-Perú 2013. A continuación se presenta la transcripción de la forma y estructura de *Allinchacusaq*:



cc.: compases

Transcripción 1. Forma musical del huayno en la estructura de la canción *Allinchacusaq*.

Fuente sonora: Andrés Chimango Lares (2013). Transcripción propia.

Allinchacusaq tiene una estructura binaria de forma estrófica (AA'BB'), en la que el tema principal (frase A) se repite con una variación melódica; mientras que la repetición de B añade una reiteración del último compás de la frase. A su vez, cada estrofa AA'BB' es presentada tres veces a lo largo de la canción, y en cada aparición se tiene una lírica distinta. En las secciones instrumentales, el violín presenta la melodía del tema principal y realiza variaciones rítmico-melódicas.

El tema principal AA'BB', en compás de 3/4 y con tendencia a la subdivisión binaria, tiene una extensión de 7 compases, y no existe una relación proporcional o una extensión equivalente entre sus frases A y B. En la tercera aparición del tema principal, sobre el último tiempo se hace una breve pausa, equivalente al silencio de corchea, que marca la aparición de la coda o fuga. Esta nueva sección, ejecutada a tempo más rápido, presenta una melodía en compás

de 2/4 bajo la forma CDD', la cual al ser reiterada conserva su forma estrófica.

En la estructura de *Allinchacusaq*, se ha conferido predominancia a los aspectos formales del género musical huayno, siendo estos: la estructura binaria y la forma estrófica, la presencia de interludios instrumentales que reexponen el tema principal y la aparición de una sección llamada fuga que contrasta, a nivel métrico, rítmico-melódico y de tempo, con anteriores secciones de la canción. Este empleo de la forma del huayno señala el sentido andino conferido por Uchpa al rock, debido a que existe una práctica culturalmente instituida en la identidad andina local en cuanto a este género musical, como refiere Carlos Huamán (2006): «el huayno como parte de la tradición oral y la memoria colectiva está constituido como un referente importante en la configuración de la identidad andina local o regional» (p. 93). Además, Mendivil (2010), refiriéndose al rol que tuvo José María Arguedas en la difusión de la práctica del huayno en tanto expresión ancestral y nacional, señala que:

Arguedas vio en el huayno una metáfora de su ideal de nación, sentándolo como emblema del mestizaje cultural peruano, más con predominancia de lo andino sobre lo hispánico. En ese sentido, el huayno dejó de ser algo «primitivo» para la intelectualidad y devino portador de un mensaje ancestral y reivindicativo de la cultura andina (p. 39).

De esta manera, el huayno, convertido en emblema de la cultura peruana, es signado como el género musical portador de una ancestralidad andina en la que la banda Uchpa suscribe su música a través del uso de elementos compositivos propios de dicho género.

2.2. Al *beat* de la herranza: referente de lo festivo-rural

La herranza es una festividad representativa de las regiones que conforman el trapecio andino: Ayacucho, Apurímac y Huancavelica. Se realiza entre los meses de abril y agosto para la marcación del ganado familiar y comunal. En ella se ejecuta la música denominada *toril* o *turil*, que se caracteriza por el uso de instrumentos aborígenes: la *tinya* y el *waqrapuco* (Instituto Nacional de Cultura, 2005, p. 171), y en algunas localidades se incluye el uso de arpa y violín (Ulfe, 2004, p. 52). Esta actividad, en la que se acompaña el trabajo comunitario o familiar con cantos, música y baile, permite atenuar la exigencia física que demandan las labores agrarias (Rivera, 2019, p. 11).

Es importante señalar que el *waqrapuco*, aerófono fabricado de cuernos de vacuno y tiras de caucho, en su contexto ritualizado es empleado a dúo, conformado por dos instrumentos contruidos con el enroscado en sentido opuesto el uno con el otro. Sobre esta condición dual, Fredy Ortiz manifiesta que:

El *waqrapucu* son los cuernos de toro y de vaca. El de vaca [tiene un sonido] más grave; y el de toro, más agudo. De tal manera que tienen que ser [ejecutados a] dúo, siempre a dúo. [...] [En] las corridas de toros, en el campo, siempre se usan dos *waqrapucus* (citado en TVPerú, 2019, 38m27s).

En este relato de Ortiz, se evidencia su interés por conservar esta condición dual de la

música tradicional del toril. Por otra parte, la sonoridad de la *tinya*, membranófono con cuero de tipo tambor, también está presente en *Allinchacusaq*. En la introducción de la canción se hace uso dual de este aerófono y es ejecutado al ritmo de la batería, como se ve en la siguiente transcripción:

+/- ♩ 80

Waqrapucos

Batería

Transcripción 2. Melodía de *waqrapucos* y ritmo de la batería en la introducción de *Allinchacusaq*.

Fuente sonora: Andrés Chimango Lares (2013). Transcripción propia.

La melodía en la triada mayor de sol es ejecutada al unísono por dos músicos tocadores de *waqrapuco*. En el discurrir melódico es común el uso de apoyaturas a intervalos de 3.a menor, 4.a y 5.a justa. Estas apoyaturas son inherentes al mecanismo de ejecución del *waqrapuco*; por ende, su ejecución es representativa en la música de toril y su efecto melódico trasciende a la idea de ornamento. Por otra parte, la base rítmica, a un tempo promedio de 80 bpm, es marcada en el bombo de la batería, y en la sección introductoria consiste en un ostinato de corcheas. Esta regularidad en el pulso crea una sensación de binariedad que emula el toque ostinato de la *tinya* en la música de toril.

En la introducción de *Allinchacusaq*, el uso del *waqrapuco* y del bombo representa la

sonoridad de la dupla instrumental *waqrapuco-tinya*, que es propia de la música de toril. La melodía trifónica presenta las inflexiones distintivas del aerófono; y la base rítmica en el membranófono es simétrica y constante.

Es de importancia señalar que este pasaje musical con *waqrapuco* es ejecutado no por uno, sino por dos músicos al unísono, en concordancia con el manifiesto de Ortiz en su intención de conservar esta tradición de la música de herranza. En este sentido, la banda Uchpa integra a su música no solo melodías y ritmos, sino también sonoridades instrumentales específicas que remiten a una estética tradicional correspondiente con el carácter festivo del contexto pecuario andino.

2.3. Un *atipanakuy* musical: el ritual de la danza de tijeras en la *performance* confrontacional del rock

La danza de tijeras es representativa de los andes centrales del Perú y se practica en los departamentos de Ayacucho, Apurímac, Huancavelica y el norte de Arequipa. En cada localidad esta danza posee sus propias particularidades en lo musical, a nivel performativo y sonoro. Esta danza es en sí misma un ritual que favorece el buen desempeño del año agrícola. Por ello, su práctica corresponde a etapas específicas del ciclo agrícola, es decir, desde mediados de abril hasta comienzos de noviembre, esto es, durante la estación seca y al inicio de las primeras lluvias (Arce, 2006, p. 31).

En esta danza hay un momento en el que dos o más tríos, conformados por arpa, violín y danzante, se enfrentan actuando de forma alternada a modo de un duelo músico-coreográfico denominado *atipanaku*. El *atipanakuy* o competición es el momento en que los danzantes ostentan su capacidad de realizar audaces saltos y movimientos corporales, así como su habilidad creativa (Starmedia, 2006, citado en Álvarez, 2007, p. 73). Este carácter competitivo de la *performance* musical en la danza de tijeras es trasladada por Uchpa a la forma musical del rock.

Danzaq es una composición en rock en la que se integran melodías de la música de danza de tijeras. A decir de los integrantes de Uchpa, se trata del estilo *hard rock* que utilizó la banda australiana AC/DC en los años setenta. El sentido de competitividad de esta expresión tradicional andina es llevado a la canción *Danzaq* mediante el protagonismo alternado entre los dos instrumentos musicales que son referentes de los géneros musicales contrarios que la constituyen: el violín, como referente de la danza local de tijeras, y la guitarra eléctrica, como referente global del rock. Así se muestra esta

+/- ♩ 120

1	INTRO	PUENTE	TEMA		INTERLUDIO I				
		Violín	Guitarra Eléctrica	Guitarra Eléctrica	Voz	Guitarra Eléctrica	Violín y Guitarra Eléctrica	Violín	Guitarra Eléctrica
	Melodía 1		Melodía 2		Melodía 3	Melodía 4	Melodía 5	Melodía 6	Melodía 4
4/4	3+1(3/4)cc.	4 cc.	9 cc.	10 + 1(2/4)cc.	8 cc.	4 cc.	8 + 1 (1/4) cc.	2 cc.	4 cc.

2	PUENTE	TEMA		INTERLUDIO II		CODA
	Guitarra Eléctrica	Guitarra Eléctrica	Voz	Guitarra Eléctrica	Violín y Guitarra Eléctrica	Violín y Arpa
		Melodía 2		Melodía 7	Melodía 4	
	4 cc.	9 cc.	10 + 1(2/4) cc.	18 cc.	4 cc. 3/4	+/- 16 cc.

Transcripción 3. Protagonismo del violín y de la guitarra eléctrica en *Danzaq*.

Fuente sonora: Uchpa (2017). Transcripción propia.

En el violín se interpreta melodías en la escala menor pentafónica de *mi*, así como melodías trifónicas sobre la tónica *sol* como su relativa mayor. Por su parte, en la guitarra eléctrica se hace uso de la escala diatónica de *mi* menor. Las secciones musicales que protagoniza el violín se caracterizan no solo por presentar motivos melódicos de la práctica tradicional de la danza de tijeras, sino por ser interpretadas bajo el canon musical estético propio de esta tradición por el músico Andrés Lares «Chimango», renombrado violinista procedente de la provincia de Lucanas, Ayacucho.

Por otro lado, las secciones de la guitarra eléctrica, interpretadas por Marcos Maizel, corresponden a una estética musical del rock, que presenta pasajes de improvisación, el uso del *power chords* en la tónica, la ejecución de pasajes en *slide* o *glissando*, así como el uso de efectos de distorsión electrónica como el *overdrive* y el *fuzz*. Este último es un efecto que caracterizó al rock de las décadas sesenta y setenta del siglo pasado y es asociado a la guitarra del *hard rock* y *blues rock* que circularon en la música rock de dicha época (Solobera, 2015, p. 31).

En este sentido, las secciones interpretadas en el violín son portadoras de un sentido andino, otorgado por Uchpa tanto a sus melodías como a su particular forma de ejecución. Y por su parte, en la guitarra eléctrica se hace lo propio respecto de las sonoridades propias del género rock.

Al igual que los danzantes de tijeras en el *atipanakuy*, en la *performance* musical de *Danzaq*, el violín y la guitarra eléctrica sostienen una contienda musical en la cual se desafían mutuamente, protagonizando de manera alterna secciones que se contrastan

notoriamente a nivel rítmico, melódico e interpretativo, y que siguen el canon musical de cada género. Hasta antes de la sección de reexposición, en cada aparición musical del violín o de la guitarra eléctrica se ejecuta una nueva melodía, simulando de este modo el rol que tiene el danzante al desafiar a su rival con visibilidad y creatividad.

En la transcripción 3, las secciones de color naranja denotan la simbiosis musical alcanzada entre los dos instrumentos que lideran la obra. En estas secciones, incluidas en los interludios I y II de *Danzaq*, en ambos instrumentos se presenta la misma línea melódica que corresponde a la tradición andina y no al rock. Además, la sonoridad del violín prevalece debido a que su registro está a una octava superior de la guitarra. Se manifiesta así la prevalencia del violín sobre la guitarra, tanto a nivel creativo y conceptual de la obra como a nivel estético y musical.

Luego de que cada instrumento retoma independientemente su protagonismo musical, se llega a la coda y la aparición del violín parece denotar su consagración como el vencedor de este duelo, pues, como es propio en su tradición local, en esta sección su presencia es únicamente en dupla con el arpa, y juntos presentan una melodía propia de la danza de tijeras; es decir, la obra se cierra sin ningún elemento sonoro que refiera al rock. Este *atipanakuy* musical propuesto por Uchpa, más allá de ser una exploración musical, es una manifestación estructural de la cosmovisión y la creatividad andina.

Asimismo, el componente ritual relacionado con esta cosmovisión se manifiesta en la lírica quechua de *Danzaq*, tal como se muestra a continuación:

¡Qaway!

Urqumanta lluqsin.

¡Yaw!

Nina kallpa supay

Inti, chaska, killa.

¡Yaw!

Qawarikun kaypi ¡Danzaq!

¡Mira!

Nace de las entrañas del cerro.

¡Oye!

La fuerza de un fuego endemoniado

El sol, las estrellas, la luna.

¡Oye!

Miren, he aquí ¡el *Danzaq*!²

2. Traducción de la autora.

Conclusiones

- Con la aparición de bandas de rock en el Perú surgió un interés por dar a este género musical foráneo un sentido de identidad, razón por la cual constituyó una práctica de etnicidad respecto de lo peruano-andino. El sentido identitario se manifestó en el uso de instrumentos, sonidos y melodías de expresiones musicales tradicionales de lo considerado andino. La banda Uchpa surge en un contexto político marcado por un grave conflicto interno y por la convergencia de procesos globales y locales. En el proceso creativo de Uchpa se pone en acción el empleo de melodías, ritmos y timbres de instrumentos tradicionales, mientras que en lo performativo se emplea el idioma quechua, la vestimenta incaica o alusiva al danzaq, la inserción de un grupo de danzantes de tijeras y la muestra en escena de la bandera multicolor del Tahuantinsuyo y la bandera del Perú.
- Uchpa apela a la connotación de ancestralidad del huayno, empleando creativamente los elementos propios de este género en el aspecto formal de la canción *Allinchacusaq*. Estos son los siguientes: la forma binaria, principalmente estrófica; los interludios instrumentales que repiten la melodía principal con variaciones y al final de la estructura; y la adición de una coda o fuga que contrasta con lo anterior a nivel rítmico-melódico, al ser ejecutada a un tempo mayor.
- Los ritmos, las melodías y el tempo que caracterizan a la música tradicional de la herraña son elementos presentes en la introducción de la canción *Allinchacusaq*. En el formato instrumental andino, la sonoridad de la dupla *waqrapuco-tinya* es propia de la música toril de la tradición de la herraña. En la obra, el aerófono *waqrapuco* es empleado para ejecutar melodías trifónicas y con elementos de su propia forma de práctica; por su parte, el membranófono *tinya* es empleado para lograr una base rítmica simétrica y constante, llevada a un tempo característico de esta tradición, además, es ejecutada en el bombo de la batería. De esta manera, Uchpa apela al componente festivo de la herraña y sintetiza los ritmos y las melodías de una música que está vinculada a un contexto específico de práctica, como es el festivo-rural, con los elementos prototípicos del rock.
- El carácter confrontacional de la tradición de la danza de tijeras es trasladado a la *performance* musical de la canción Danzaq. La alternancia del protagonismo musical suscitado entre el violín y la guitarra eléctrica es una asociación con este carácter. En cada aparición musical, el violín y la guitarra eléctrica presentan una nueva melodía, las cuales son ejecutadas cada una bajo su propio canon musical tradicional, sea del Ande o del rock, acto que replica la competencia del *atipanakuy*, donde de manera alternada cada danzante crea y ejecuta nuevas coreografías para desafiar a su contendor. Uchpa reproduce en su música este carácter de pugna para representar el componente ritual de esta tradición local.

- La banda Uchpa surge como una continuidad respecto de la búsqueda y definición de lo peruano en la práctica musical del rock en el Perú. Su creatividad en lo sonoro-musical y performativo responde al sentido etnicitario que asume la banda respecto de una identidad peruana asumida ante todo como andina e incaica. En el repertorio de la banda están presentes características musicales de la tradición del Ande, aspectos formales del huayno, ritmos y melodías del toril y la reproducción del carácter confrontacional de la danza de tijeras en la *performance* musical. La presencia de lo etnicitario andino constituye parte de la creatividad actual del rock en el Perú.

Referencias

- Andrés Chimango Lares (19 de noviembre de 2013). *Uchpa - Chimango Lares - Allinchacusaq* [video]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=w-P1ctMzARWw>
- Álvarez, J. (2007). La danza de tijeras en *El Sexto*, de José María Arguedas. *Contribuciones desde Coatepec*, (12), 61-84. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/281/28101204.pdf>
- Arce, M. (2006). *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Cornejo, P. (2018a). *Alta tensión. Breve historia del rock en el Perú*. Lima: Contracultura.
- Cornejo, P. (2018b). *Enciclopedia del rock peruano*. Volumen 1. Lima: Contracultura.
- Huamán, C. (2006). El wayno ayacuchano como tradición oral, poética, musical y dancística. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, (42), 79-106. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64004205>
- Instituto Nacional de Cultura (2005). *Pueblos y culturas en las rutas del Qhapaq Ñan. Volumen 1: Ayacucho y Huancavelica*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Martí, J. (2000). *Más allá del arte*. La música como generadora de realidades sociales. Barcelona: Deriva Editorial.
- Mendívil, J. (2010). Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno. En A. Recasens y C. Spencer (Eds.), *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (pp. 37-46). Madrid: Akal.
- Ñiquen, A. (12 de abril de 2015). *¿Te perdiste el concierto de Uchpa y La Sarita? Te lo contamos*. La Mula. Recuperado de: <https://redaccion.lamula.pe/2015/04/12/te-perdiste-el-concierto-de-uchpa-y-la-sarita-te-lo-contamos/albertoniquen/>
- PeruHDTV (17 de noviembre de 2015). *Uchpa - Imagen de la Música - TVPERU - PeruHDTV* [video]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4zU5PJ4G2hs>
- Rivera, C. (Ed.) (2019). *Exposición sonora. Diversidad e investigación musical del Instituto de Etnomusicología*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Romero, R. (2002). Panorama de los estudios sobre la música andina en el Perú. En R. Romero (Ed.), *Sonidos andinos. Una antología de la música campesina del Perú* (pp. 11-69). Lima: Centro de Etnomusicología Andina e Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Sichra, I. (2006). El quechua. La lengua mayoritaria entre las lengua indígenas. En L. López (Ed.), *Diversidad y ecología del lenguaje en Bolivia* (pp. 171-199). La Paz: PROEIB Andes y Plural Editores.
- Solobera, A. (2015). *Fundamento de operación del fuzz face. Análisis, diseño e innovación* (Tesis de licenciatura). Universidad de Zaragoza, Zaragoza, España.
- Subia, E. (2019). La autorrepresentación en el video musical «Por las puras». Un caso de rock novoandino en el Perú. *Espacios Transnacionales. Revista Latinoamericana-Europea de Pensamiento y Acción Social*, 6(12), 46-57.
- TVPerú (26 de octubre de 2019). *Sonidos del Mundo: Rock quechua Uchpa (25/10/2019) | TVPerú* [video]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=nS-gt9xvnx3k>
- Uchpa (20 de octubre de 2017). *Uchpa - Danzaq* [video]. YouTube. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=f_5TbqJb3K8
- Ulfe, M. E. (2004). *Danzando en Ayacucho. Música y ritual del rincón de los muertos*. Centro de Etnomusicología Andina e Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Zevallos, U. J. (2011). Los usos de la tradición musical quechua en las canciones de Uchpa. *Crónicas Urbanas*, (16), 63-76.

El presente trabajo obtuvo el primer lugar, categoría 1, en el Premio Nacional a la Investigación Musical. Bicentenario: Circulaciones y Perspectivas Musicales, Perú 1821-2021, organizado por el Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Música.



Alejandro Prieto Mendoza
(Lima, 1992)



Lingüista y músico. Magíster en Lingüística por la Pontificia Universidad Católica del Perú, y doctorando en Estudios Amazónicos por la Universidad Nacional de Colombia, sede Amazonía. Ha publicado sobre arte verbal de los cantos amazónicos en revistas internacionales especializadas y trabaja en torno a la documentación lingüística y musicológica de la Amazonía. Es actual docente de la Maestría de Arqueología Andina en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.



Ricardo López Alcas
(Lima, 1989)



Músico multiinstrumentista, con estudios de percusión en el Conservatorio Nacional de Música. Es bachiller en Musicología por la Universidad Nacional de Música y bachiller en Arte y Cultura por la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, de Lima. Ha publicado artículos musicológicos. Participó como ponente y artista en el II Congreso de Etnomusicología de la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de México (2018), en el II Encuentro de Arqueomusicología de las Américas en la Universidad de los Andes (Colombia, 2019) y en las VIII Jornadas Académicas de Ciencias de la Música del Conservatorio Superior Nacional de Ecuador (2021). Integró diversas agrupaciones musicales, entre estas el Conjunto Nacional de Folklore del Perú (2013-2019).

El rango de entonación microtónica en el canto kakataibo. Una aproximación fonética y musicológica a *no bana 'iti*

→ The microtonal intonation range in Kakataibo singing: ←
a phonetic and musicological approach to *no bana 'iti*

Alejandro Prieto Mendoza
Pontificia Universidad Católica del Perú
alejandro.prieto@puclp.edu.pe
ORCID: 0000-0002-1164-7518

Ricardo López Alcas
Universidad Nacional de Música
ricardolopezalcas@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7669-9848

Resumen

En el presente artículo proponemos un análisis fonético y musicológico del canto tradicional *no bana 'iti* de los kakataibo, grupo de la familia lingüística pano de la Amazonía peruana, con el fin de contrastar los resultados con lo dicho por varios autores sobre el microtonalismo como característica de dicho canto. Con base en el análisis fonético y musical del mismo, a diferencia de estos, que proponen la existencia de variaciones microtónicas y una melodía compuesta por dos o tres notas, en el presente estudio consideramos que el canto *no bana 'iti* se compone de dos notas fluctuantes: una primera más alta (H), que recae en la primera sílaba, y una segunda más grave (L), que está asociada al resto de la línea melódica. Por último, estudiaremos la interacción de estas dos notas fluctuantes con el metro kakataibo y aplicaremos esta propuesta al canto *ño xakwati* como ejemplo para futuros análisis.

Palabras clave

Microtonalidad; cantos kakataibo; versificación; Amazonía



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Abstract

In this article we propose a phonetic and musicological analysis of the traditional *no bana 'iti* song of the Kakataibo, a group of the Pano linguistic family of the Peruvian Amazon, in order to contrast the results with what has been said by several authors about microtonalism as a characteristic of the song mentioned above. Based on the phonetic and musical analysis of the same, unlike other previous studies, which propose the existence of microtonic variations and a melody composed of two or three notes, in the present study we consider that the *no bana 'iti* song is composed of two fluctuating notes: a first one being high (H), which falls on the first syllable and a second deep low one (L), which is associated with the rest of the melodic line. Finally, we will study the interaction of these two fluctuating notes with the Kakataibo meter and we will apply this proposal to the *ño xakwati* song as an example for future analysis.

Keywords

Microtonality; Kakataibo chants; versification; Amazonia

Recibido: 05/10/21

Aceptado: 12/11/21

En años recientes se ha progresado de manera considerable en la comprensión de la música y el canto de los diversos grupos indígenas de la Amazonía y tierras bajas de Sudamérica. Esto debido a la extensa publicación de estudios etnográficos y lingüísticos, materiales audiovisuales de distinta índole, registros sonoros y otros documentos (De Menezes, 2007; Seeger, 2015). Frente a esta fructífera discusión, la musicología en el Perú empieza a renovar su atención hacia las prácticas musicales y sonoras de los grupos indígenas de la Amazonía. Por ejemplo, en los últimos años hemos visto la publicación de trabajos como el de Irrazabal y López (2018), sobre el ícaro shipibo y el movido típico de Pucallpa; el estado de la cuestión sobre el canto kakataibo de Torres (2018); o el estudio de las características estético-musicales del ícaro shipibo de Olivia Arévalo, realizado por Irrazábal (2020). Sin embargo, consideramos que aún no se ha realizado un trabajo sistemático sobre los aspectos musicales del canto y la música indígena de la Amazonía, hecho que incrementa la distancia con los estudios etnográficos, etnomusicológicos y lingüísticos de nuestros pares.

En cuanto a la microtonalidad en el canto amazónico, esta ha sido reportada en los cantos de los sharanahua (Déléage, 2009), en el canto malikai de los wakuenai (Hill, 1985, 1993, 2017), en los cantos de los kisedje (Seeger, 1986, 1987), en el canto kakataibo (Brabec, 2011; Wistrand-Robinson, 1975); etc. Además, el microtonalismo ha sido entendido como un limitado rango de entonación, sonoridad fija o «aparente monotonía» (Bloch, 1974; Urban, 1986). Dada esta situación, el objetivo del presente trabajo es ofrecer una primera aproximación a dicha característica tan nombrada pero poco estudiada del canto indígena amazónico a partir del análisis fonético y musicológico del canto tradicional

kakataibo *no bana 'iti*. Para ello, estudiamos la interacción de la microtonía y la melodía de este canto con los patrones métricos que lo componen, en tanto versificación, y la prosodia de la lengua¹.

Detallamos en el apartado 1 el origen de la data y la metodología utilizada en el análisis fonético. Luego, en el apartado 2, ofrecemos aspectos de la fonología kakataibo relevantes para la discusión. En el apartado 3, explicamos las (dis)continuidades en las prácticas musicales kakataibo, como los instrumentos musicales ya no utilizados y presentes aún en su memoria, y la vigencia y vitalidad del canto kakataibo; también se presenta una revisión del canto kakataibo en general y del *no bana 'iti* en específico. En el apartado 4, analizamos la melodía y la microtonía del *no bana 'iti* a partir de dos cantos de Emilio Estrella, sabio kakataibo de la comunidad nativa de Yamino y personalidad meritoria de la cultura ya fallecido, y Roberto Angulo, sabio de la comunidad nativa de Mariscal Cáceres. En el apartado 5, aplicamos esta propuesta de análisis de notas fluctuantes al canto *ño xakwati*. Por último, presentamos las conclusiones y la transcripción musical del canto *no bana 'iti*.

1. Data y metodología

La data utilizada en este artículo está compuesta por tres cantos: dos *no bana 'iti* y un *ño xakwati*, este último servirá para aplicar el análisis propuesto. El primer *no bana 'iti*, de código (ZQ)-EE-nobanaiti1-2010, proviene del Archivo Digital de Lenguas Peruanas (Zariquiey, 2014) y fue cantado por Emilio Estrella Odicio en 2010 en la comunidad nativa de Yamino. El segundo *no bana 'iti*, de código (AP)-RA-nobanaiti1-2017, fue cantado por Roberto Angulo y grabado durante un trabajo de campo llevado a cabo por Alejandro Prieto (AP) en los primeros meses del 2017 en la comunidad nativa Mariscal Cáceres. En tercer lugar, el *ño xakwati*, de código (AP)-EE-ñoxakwati-2015, fue cantado por Emilio Estrella y grabado en 2015 en la comunidad nativa de Yamino. La transcripción y la traducción de los cantos fueron realizadas durante la estancia en el campo y bajo la ayuda y guía de Emilio Estrella y Roberto Angulo. Luego se segmentó cada línea de los cantos en ELAN, *software* del Max Planck Institute for Psycholinguistics; estas líneas se exportaron a PRAAT para el posterior análisis fonético. Los ejemplos aquí incluidos también cuentan con transcripciones musicales, que consisten en un bigrama con clave de fa en segunda

1. Los kakataibo son un grupo de la familia lingüística Pano; viven en las regiones de Ucayali y Huánuco, principalmente en las cuencas de los ríos Aguaytía, San Alejandro y Sungaroyacu. Según datos del Censo Nacional 2017, se autoidentificaron 1164 personas como parte del pueblo kakataibo, mientras que 1553 personas afirmaron haber aprendido kakataibo como lengua materna (Instituto Nacional de Estadística e Informática, 2017). Según la Base de Datos de Pueblos Indígenas del Ministerio de Cultura, la población kakataibo se estima en 3715 personas. La lengua kakataibo tiene dos ramas principales: Bajo Aguaytía/Sungaruyacu y San Alejandro (Zariquiey, 2011b). Los cantos que analizamos provienen de la variedad de Bajo Aguaytía.

línea para las alturas, las figuras rítmicas y algunas articulaciones identificadas en los cantos, y un indicador de tempo referencial.

Escogemos el bigrama porque el uso de un pentagrama genera una presunción del uso de una cantidad de alturas que no corresponden con lo expuesto. Dado el análisis con PRAAT, se ha podido establecer las alturas con mayor precisión, las que se indica mediante los signos diacríticos - y + sobre las figuras musicales, planteando una transcripción actualizada respecto a lo propuesto por autores anteriores (Brabec, 2011; Wistrand-Robinson, 1976). Cuando una nota no lleva ningún signo diacrítico encima suyo es porque su altura corresponde con el estándar de 440 Hz; En caso de llevar un signo diacrítico, su altura es más alta o baja que la altura estándar.

Esto último se representa en la figura 1:



Figura 1. Bigrama, leyenda y signos diacríticos.

2. Aspectos de la fonología kakataibo

Dado el carácter musical y también lingüístico del presente trabajo sobre el canto *no bana 'iti*, discutimos a continuación ciertos aspectos relevantes de la fonología kakataibo. Los siguientes cuadros representan el inventario consonántico y vocálico del kakataibo, variedad de Bajo Aguaytía.

Punto de articulación	Labial	Dento-alveolar	Palato-alveolar	Palatal (retroflex)	Velar	Glotal
Oclusiva	p <p>	t <t>			k <k>	ʔ <'>
					k ^w <kw>	
Nasal	m <m>	n <n>	ɲ <ɲ>			
Vibrante		r <r>				
Africada		ts <ts>	tʃ <ch>			
Fricativa		ʃ <s>	ʂ <sh>	ɣ <x>		
Aproximante	β _T 					

Cuadro 1. Inventario de consonantes kakataibo y su grafía.

	Anterior		Central		Posterior
Alta	i <i>		i <ë>		u <u>
Media		e <e>		ɣ <o>	
Baja			a <a>		

Cuadro 2. Inventario de vocales kakataibo y su grafía.

Por otro lado, las sílabas en kakataibo pueden ser de la forma (consonante) vocal (consonante), que resulta en cuatro posibilidades: V, CV, VC y CVC. Todas estas sílabas pueden aparecer en cualquier posición y la posición de coda se restringe para las consonantes /n/, /s/, /ʃ/ /ʒ/; en algunos casos, también /ʔ/ (Zariquiey, 2011a, 2018). Es importante tener en cuenta que la longitud vocálica no es contrastiva en kakataibo; sin embargo, como se estudia en Prieto (2021), sirve de base en el sistema de versificación de los cantos kakataibo. En cuanto al acento en kakataibo, este sigue un sistema de acento métrico en el que se crean pies trocaicos de izquierda a derecha si no hay sílabas cerradas en posición par, y el correlato acústico del mismo es un tono alto. No obstante, si la segunda sílaba es cerrada, esta se convierte en la cabeza de pie y atrae el acento. Así, el acento en kakataibo es sensible al peso de la sílaba y las sílabas cerradas son tratadas como pesadas (Zariquiey, 2018). El acento y la creación de pies son importantes para entender la relación entre la melodía de un *no bana 'iti*, con su condición microtónica, y el acento propio de la lengua, que discutiremos en el apartado 4.2.

3. (Dis)continuidades en las prácticas musicales kakataibo

En la experiencia de campo con los kakataibo, no se ha podido atestiguar el uso de instrumentos musicales. No obstante, hay testimonios y fuentes que señalan su uso en el pasado². Entre las fuentes directas, tenemos el clásico estudio *Die Indaner Nordost-Perus* (1930), de Günter Tessmann. En este libro, el autor describe un conjunto de instrumentos y detalla una o dos oraciones sobre cantos de los grupos que él llamó cashibo y nokamán³. Sobre los cashibo, indica que tenían una serie de aerófonos, probablemente flautas de tubo abierto o flautas de Pan o rondador, además estos eran distinguibles entre sí, según el material utilizado, que podían ser de huesos humanos o de aves y bambú. También indica el uso de un cordófono, como se detalla en la siguiente cita:

2. Emilio Estrella Logía, sabio de la comunidad nativa de Yamino, recordaba que durante las festividades comunales un grupo de hombres kakataibo ejecutaban el aerófono paka 'bambú', en fila y dando pequeños pasos. Montalvo (2010) precisa más sobre esta fiesta.
3. Es importante resaltar que para los tiempos de Tessmann, los kakataibo no eran una unidad política y/o cultural, sino clanes con lengua y cultura en común, además de variaciones en distinto grado. Es con Bolívar Odicio, durante la década del treinta del siglo XX, que los kakataibo comienzan a unificarse en una gran unidad cultural y política (Frank, 1994; Gray, 1953). El exónimo cashibo proviene de los shipibo-konibo y era utilizado por este segundo grupo para referirse a los kakataibo. Por último, según la dialectología contemporánea kakataibo, nokamán es una variedad ya extinta perteneciente a la rama San Alejandro (Zariquiey, 2011b, 2013a, 2013b).

El arco musical = *kandiřóe* es un arco bastante grande. Lo tocan exclusivamente los hombres para divertirse, teniéndolo simplemente en la mano (no delante de la boca) y pulsándolo con el dedo índice derecho y con el dedo pulgar.

La flauta de Pan [rondador] = *pagóng* está hecha de tres tubos de *Arundinaria spec, marona* L. No hay la flauta transversa. Las flautas longitudinales son de diferentes clases, y se llaman *wanóti*. Hay flautas con huesos humanos = *nyúro*, y como sustituto también algunas hechas de huesos de paují o de trompetero. Esta misma junto con trozos de bambú se llama *uníro*. La flauta longitudinal hecha del bambú *sípiři* se llama *sípiři* de acuerdo al material de fabricación. Tiene abajo uno o dos agujeros y arriba otro. La flauta longitudinal hecha solamente de bambú sin agujero se llama *paka-wánoti*, de *paka* = bambú (Tessmann, 1999, p. 76).

Por otro lado, sobre los nokamán, detalla lo que pareciera ser un cordófono, arco de boca, y una serie de aerófonos fabricados con bambú, algunos semejantes al rondador o flauta de pan y otros longitudinales.

Arco musical = *wánamigi*. Se sostiene el arco (bastante pequeño y plano) de manera que su superficie se encuentre más o menos entre el centro y un extremo delante de la boca. Luego se toca la cuerda con una varilla bastante corta, de la misma manera que hacen los chamas. La flauta de Pan [rondador] = *sipowánamige* consiste en siete tubos. No existe la flauta transversal.

Hay una flauta longitudinal = *marisinge*, con cinco agujeros abajo. No tienen la flauta longitudinal de hueso. El pífano = *paka wánamige* (literalmente, 'pito de bambú') consiste en un trozo de bambú cerrado en un lado y abierto en el otro, en cuyo centro se encuentra un agujero cuadrado. El pito es batido con la mano en el lado abierto que está a la derecha del instrumentista. Nada de bocinas o pitos que sean de barro o calabaza (Tessmann, 1999, p. 102).

En materia lingüística, sobre el nombre de la mayoría de los instrumentos, surge la presencia de los sustantivos *bana* y *paka*, traducidos como 'palabra, voz, canto' y 'bambú, instrumento de viento', respectivamente. Si hacia 1930 se podía afirmar la presencia de un conjunto de aerófonos y cordófonos, años más tarde ya no se encuentra referencia a casi ninguno de estos en los trabajos venideros. Lila Wistrand-Robinson (1975), lingüista del Instituto Lingüístico de Verano (ILV), y que dedicó gran parte de su vida al estudio de la cultura kakataibo, indica que los tambores acompañaban a las danzas durante la fiesta del tapir. Otra referencia la encontramos en el *Mapa de instrumentos musicales de uso popular en el Perú*, del Instituto Nacional de Cultura (1978), en el cual se detalla que los kakataibo utilizan arcos musicales de boca y flauta doble —lo cual se asemeja a lo descrito por Tessmann (1999). Sin embargo, Olive Shell, otra lingüista del ILV, afirmó dos años antes, en el informe *Instrumentos musicales tradicionales de varios grupos de la selva peruana* (Chávez et al., 1976), que los kakataibo no tendrían instrumento nativo alguno, lo que indica una situación de discontinuidad muy avanzada en el uso de instrumentos musicales. De los dos sustantivos presentes en los instrumentos descritos por Tessman (1999), rescatamos el recuerdo del instrumento *paka*, según los testimonios de Emilio Estrella, del cual solo se puede afirmar que era un aerófono largo y que pervive en la memoria kakataibo, puesto que es utilizado para traducir «flauta» en el Nuevo Testamento publicado

por la Liga Bíblica Internacional (2008). La situación es semejante para *bana*, palabra utilizada en el neologismo misionero *manë banañu* 'metal palabra=PROP', trompeta.

3.1 Breve recuento del canto kakataibo

En cuanto a los cantos kakataibo, no estamos frente a una situación de discontinuidad, pues por lo general es común escuchar cantar a algún o alguna kakataibo por las tardes o durante las noches; por ejemplo, a madres que mecen a su bebé mientras cantan *tua paranti*, canto de cuna kakataibo, o a varones mayores que cantan en las noches de lluvia. Respecto al proceso en el que se encuentra hoy en día el canto kakataibo, cabe mencionar que hay innovaciones mediante la composición o improvisación de cantos de contenido evangélico⁴.

Agregamos el canto de Hilda Odicio Estrella recogido por Aysa Córdova en 2018 en la comunidad nativa de Yamino:

(1)

Krusnu	ka	Jesucristo	bamakëxa
Krus=nu	ka	Jesucristo	bama-akë-x-a
Cruz=LOC	NAR.3p	Jesucristo	morir-PAS.REM-3p-no.prox

'Jesucristo murió en la cruz'

'ë	'uchakupí	ka	bamakëxa
'ë	'ucha=kupí	ka	bama-akë-x-a
1.O	pecado=REAS	NAR.3p	morir-PAS.REM-3p-no.prox

'murió por nuestros pecados'

Jesusan	ka	'ë	'iomiakëxa
jesus=an	ka	'ë	io-mi-akë-x-a
Jesús=ERG	NAR.3p	1.O	nuevo-CAUS-PAS.REM-3p-no.prox

'Jesús nos hizo de nuevo'

a	kana	rabitisanin
a	kana	rabi-t-isa-tan-i-n
3.O	NAR.1p	adorar-EPE-IRRE-GO.TO-IMPF-1/2p

'a él yo lo adoro'

a	kana	rabitisanin
a	kana	rabi-t-isa-tan-i-n
3.O	NAR.1p	adorar-EPE-IRRE-GO.TO-IMPF-1/2p

'a él yo lo adoro'

4. La presencia del evangelismo en la comunidad kakataibo data del año 1946, en que ingresa el Instituto Lingüístico de Verano a través de Olive Shell, Lila Wistrand-Robinson, Mary Ruth Wise, entre otros (Stoll, 1981, 1985). Hoy en día existe una estrecha y activa relación entre los kakataibo y los grupos misioneros, sobre todo en la traducción de la Biblia y otros materiales religiosos.

'aia		ënë	rabitisatanin	
'a-i-a		ënë	rabi-t-isa-tan-i-n	
hacer-IMPF-no.prox este			adorar-EPE-IRRE-ir-IMPF-1/2p	
'haciendo esta adoración'				
jesusan ka		'ë	'ucha	tërëankëxa
jesus=an ka		'ë	'ucha	tërën-akë-x-a
Jesús=ERG		NAR.3p	1.O	pecado limpiar-PAS.REM-3p-no.prox
'Jesús limpió nuestros pecados'				
a	kana		rabitisatanin	
a	kana		rabi-t-isa-tan-i-n	
3.O	NAR.1p		adorar-EPE-IRRE-GO.TO-IMPF-1/2p	
'a él yo lo adoro'				

No obstante, la vitalidad del canto está perdiendo vigencia desde un aspecto generacional, en tanto son solo los adultos quienes lo cantan. Muchos de ellos son de avanzada edad y los jóvenes ya no aprenden los cantos, según afirmaciones de los propios kakataibo.

En trabajos previos, Prieto (2018, 2019, 2021) ofrece un recuento de distintos aspectos del canto kakataibo, como su aprendizaje, los distintos registros, el número de tipos de cantos, la diferencias entre los mismos, las formas poéticas empleadas, entre otros. Se discute aquí aspectos relevantes para entender el canto kakataibo *no bana 'iti*.

En primer lugar, este canto se caracteriza por una exaltación de la figura del cantante en la que se enfatiza, a través de la figura del '*inu* 'jaguar u otorongo, tigre en castellano regional', que este no puede ser engañado; además, sus habilidades físicas son únicas, maneja escopetas y sabe cazar animales de monte. La figura mítica del '*inka* cumple un rol importante en el imaginario del canto y es asociado a herramientas de metal, aviones, botes u objetos considerados foráneos. Por lo general, se canta durante el ocaso o muy temprano en la mañana. Comienza con la frase formulaica *chira bakë xanu* 'hermana'. Estos puntos se ilustran en el siguiente extracto:

(2)	<i>chira bakë xanu</i>	hermana
	<i>chira bakë xanu</i>	hermana
	<i>'ësëtima 'inu</i>	soy jaguar que no pueden aconsejar
	<i>'ësëtima 'inu</i>	soy jaguar que no pueden aconsejar
	<i>parantima 'inu</i>	soy jaguar que no pueden engañar
	[...]	
	<i>'ëxira kana</i>	yo
	<i>nirakëakën</i>	me he levantado
	<i>bashi 'inu bakë</i>	hijo del jaguar del cerro
	<i>chira 'inu bakë</i>	hijo del jaguar del cerro

<i>‘ëxira kana</i>	yo soy
<i>nirakëakëñ</i>	me he levantado
<i>nirakëakëñ</i>	me he levantado

También se recuentan episodios autobiográficos que han marcado la vida del cantante, como el servicio militar o viajes. Este rasgo asemeja el canto *no bana ‘iti* al *caqui caqui* de los yaminawa o al canto *yama yama* de los sharanawa, ambos grupos de la familia Pano (Déléage, 2007, 2008).

Los cantos kakataibo en general son improvisados en cada diferente acto de enunciación (Déléage, 2020), lo que posiciona al canto *no bana ‘iti* en tendencias del canto indígena amazónico (Beier et al., 2002). Como afirma Frank (1994), los kakataibo nunca «cantan una canción de idéntica forma que en otras ocasiones [...]. Sin embargo, los cantantes creen que sus diferentes versiones de una canción son “siempre absolutamente iguales”» (p. 227). Ahora, si bien el contenido se improvisa y varía en cada ejecución, la técnica discursiva de formalización se mantiene estable en todos los cantantes. En relación con el carácter lingüístico de la técnica discursiva, los cantos kakataibo tienen un alto contenido metafórico; manifiestan una sintaxis reducida, un vocabulario restringido y específico; se componen mediante tres formas poéticas: paralelismo semántico, encajamiento y repetición, más su combinación (Prieto, 2019); y, sobre todo, uno de estos grupos, en el cual se encuentra el canto *no bana ‘iti*, sigue patrones métricos (Prieto, 2021). A continuación, véase el metro del canto *no bana ‘iti*:

(3) UU | UU | (U) —

Esta formalización indica que una línea o verso del canto *no bana ‘iti* se compone de tres subgrupos métricos y un total de ocho moras. Los dos primeros subgrupos pueden realizarse de dos maneras: con dos sílabas de vocal corta (UU) o una sílaba de vocal alargada (-), mientras que el tercer subgrupo se realiza con una sílaba de vocal corta más una sílaba de vocal extraalargada (U --) o solo con este último tipo de sílaba y eliminando la corta (--). De esta manera, el número de sílabas puede variar de línea a línea; en principio, una línea se puede componer de mínimo tres sílabas y máximo seis, aunque, por lo general, lo común es que las líneas sean penta o hexasilábicas; y una línea con menor número de sílabas se debe a procesos de alargamiento para suplir el número de moras⁵.

Sobre el carácter musical de la técnica discursiva, los cantos kakataibo tienen dos principales características según la literatura disponible hasta la fecha (Prieto, 2015; Wistrand-Robinson, 1969, 1975). La primera es que suelen estar compuestos por una, dos o

5. Proceso estudiado en Prieto (2021).

tres notas; en ocasiones, solo una y con variaciones microtónicas, dependiendo del canto; por esta razón, se les considera monótonos, como detalla Wistrand-Robinson (1969; 1975). En la siguiente figura, ofrecemos la transcripción musical de un canto kakataibo no identificado, anotado por Pinilla (1988).

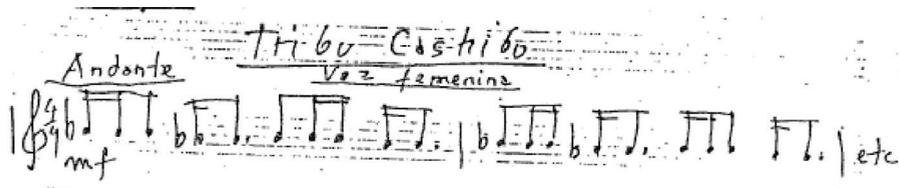


Figura 2. Transcripción musical de un canto kakataibo. Fuente: Pinilla, 1988.

Hasta el momento, las únicas transcripciones musicales de los cantos kakataibo se encuentran disponibles en Wistrand-Robinson (1975), Pinilla (1988), Brabec (2011) y Prieto (2015). De todas estas, la transcripción de Brabec logra representar de mejor manera la microtonalidad. Según el autor, las variaciones en el rango de entonación sobre una nota son de aproximadamente 20 a 35 cents más altas o bajas, o también de 35 a 50 cents más altas o bajas. Además, agrega que tal monotonía no existe, debido justamente a esta «microtonalidad» y los acentos (Torres, 2018).

Por último, la segunda característica principal es que los kakataibo pueden cantar un mismo tipo de canto —digamos un *no bana 'iti*— en distintas alturas, de modo que surgen variaciones entre la misma ejecución. Asimismo, el tempo suele acelerarse conforme se avanza en el canto: las primeras líneas son en su mayoría más prolongadas y tienen mayor pausa entre las mismas. A continuación, presentamos una transcripción musical de un canto kakataibo:

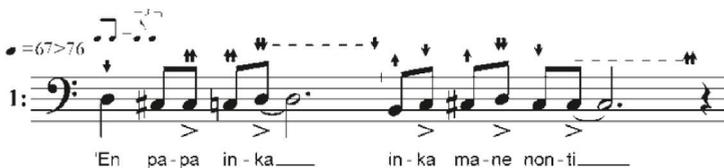


Figura 3. Transcripción musical de un *no bana 'iti*. Fuente: Brabec, 2011.

4. Melodía *no bana 'iti* y sus variaciones microtónicas

4.1 Rango de variación microtónica en dos *no bana 'iti*

En la figura 4 se muestra la altura en hercios (Hz) de las sílabas (σ) de las veinticinco primeras líneas con seis sílabas del canto (ZQ)-EE-nobanaiti1-2010. Para no involucrar en

la discusión procesos de alargamiento vocálico, se ha excluido del análisis las líneas con cualquier número menor de sílabas.

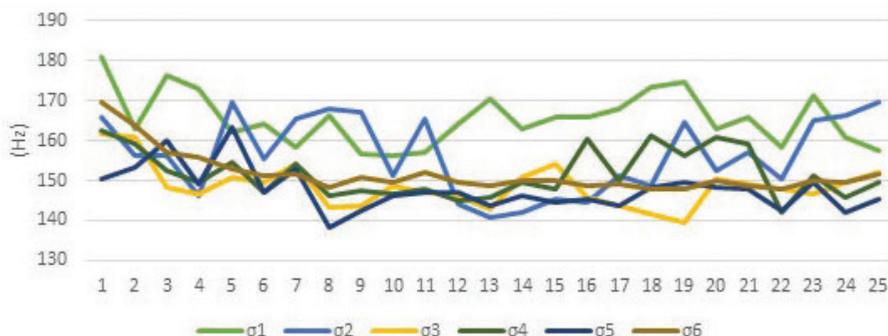


Figura 4. Altura en hercios de las veinticinco primeras líneas con seis sílabas en el canto (ZQ)-EE-nobanaiti-2010.

Un primer aspecto a resaltar de esta figura es que la altura de cada sílaba por línea no es estable a lo largo del canto. Por ejemplo, comparemos la primera y la última línea. En la primera sílaba de la primera línea, se observa que esta tiene una altura de 181.08 Hz; mientras que la primera sílaba de la línea veinticinco, una altura de 157.31 Hz. De la misma manera, si observamos la variación histórica de la altura de la primera sílaba, la situación se acerca más a una variación fluida de subidas y bajadas, entre un valor máximo de 181.08 Hz y mínimo de 156.41 Hz, lo que implica un gran rango de variación que abarca un ámbito aproximado de tercera menor, producido entre las notas Fa#3 y Re#3. Por otro lado, esta figura ofrece una distinción más importante para entender la melodía del canto *no bana 'iti*: la primera sílaba suele ser más alta que el resto, a pesar de ciertos «cruces» entre esta y la segunda —los cuales explicaremos en el apartado 4.2.

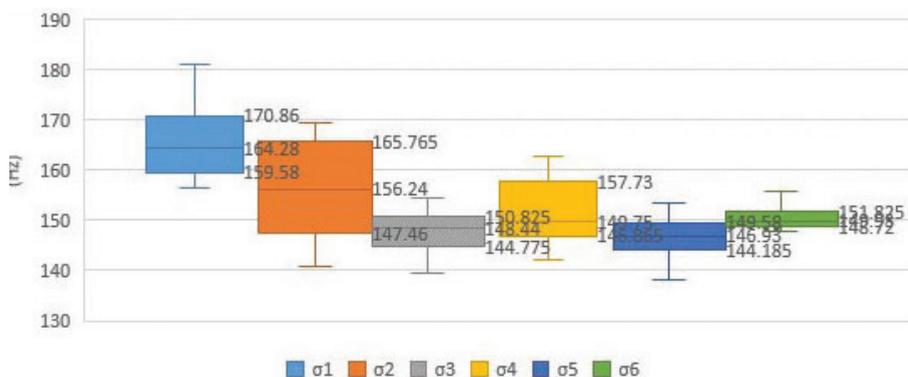


Figura 5. Rango de variación en hercios de las veinticinco primeras líneas con seis sílabas en el canto (ZQ)-EE-nobanaiti-2010.

En la figura 5 se nos ofrece con mayor detalle la altura o nota aproximada asociada a cada sílaba y su rango de variación microtónica. Así, podemos observar que la primera sílaba varía entre 159 Hz y 170 Hz (Re#3-Mi3 aprox.), la segunda entre 147 Hz y 165 Hz (Re3-Mi3 aprox.), y las demás entre 144 Hz y 157 Hz (Re3-Re#3 aprox.). De modo que la melodía del *no bana 'iti* se corresponde con lo descrito por Wistrand-Robinson (1969, 1975): el canto kakataibo se compone de dos o tres notas y variaciones microtónicas de tan solo un reducido número de hercios. No obstante, esta figura complementa el panorama al ilustrar que el rango de variación microtónica suele darse en un ámbito aproximado de segunda. Además, en consonancia con lo descrito por Brabec (2011), la monotonía alguna vez adjudicada a los cantos kakataibo no tiene cabida, pues es justamente esta variación microtónica la que denota un perfil melódico particular dentro del ámbito ya señalado.

A continuación, procedemos a analizar el *no bana 'iti* cantado por Roberto Angulo⁶.

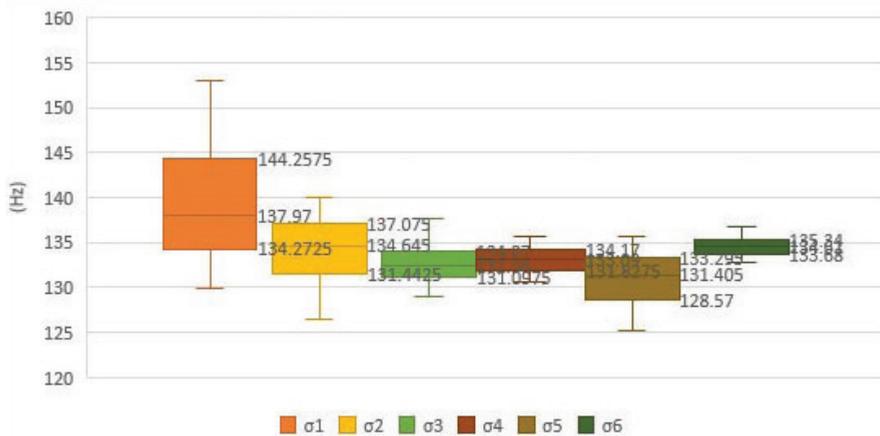


Figura 6. Rango de variación en hercios de las veinticuatro primeras líneas con seis sílabas en el canto (AP)-RA-nobanaiti-2017.

Tal como afirma Frank (1994), no hay dos cantos kakataibo que se canten de la misma manera y la figura 6 ejemplifica bien tal afirmación. En este caso, el *no bana 'iti* de Roberto Angulo mantiene las distinciones de altura entre la primera y el resto de las sílabas, situación que asemeja este canto al de Emilio Estrella. Sin embargo, este segundo ejemplo también difiere del primero puesto que se compone de variaciones microtónicas de Do3 en la primera sílaba y variaciones de Do#3 en las restantes, siendo más grave que el primer caso. Además, solo en la primera sílaba se establecen variaciones en ámbitos de segunda (Do#3-Re3 aprox.); mientras que en las sílabas restantes, en ámbitos de semitono (Do3-Do#3 aprox.).

6. Este canto solo presenta veinticuatro líneas con seis sílabas. Todas estas fueron incluidas en el análisis.

En ese sentido, se observa que más que variaciones microtonales y una melodía *no bana 'iti* compuesta por una, dos o tres notas, una *no bana 'iti* se compone de dos notas fluctuantes: una primera más alta (H), que recae en la primera sílaba, y una segunda más grave (L), asociada al resto de la línea⁷. Definimos nota fluctuante como espectro de variación microtónica que recae sobre una o más sílabas. Además, estas notas fluctuantes, H y L, pueden realizarse con distintas alturas en cada enunciación o entre diferentes cantantes, incluso entre distintas veces de una misma ejecución. Finalmente, sobre el canto *no bana 'iti*, las notas fluctuantes propuestas y su asociación con ciertas sílabas guardan relación con el ordenamiento métrico visto en (3). Veamos los dos ejemplos (4) y (5) a continuación:

(4) tēnkērē kaiii - | UU | U --
 tēnkērē ka-i
 tēnkērē decir-IMPF
 'Hacer decir tēnkērē'⁸

(5) chuna 'irapaaa UU| UU | --
 chuna 'irapa
 mono,negro escopeta
 'Con mi escopeta negra (como el color del mono *chuna*)'

En estos dos ejemplos, tenemos las dos posibilidades de realización del primer subgrupo métrico: una sílaba con vocal alargada (4) o dos sílabas con vocales cortas cada una (5). Teniendo esto en cuenta, veamos a continuación la curva melódica de ambos ejemplos:

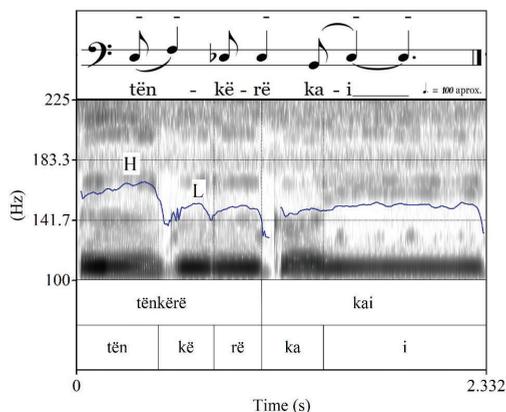


Figura 7. Curva melódica y transcripción musical de la línea *tēnkērē kai* en (RZ)-EE-nobanaiti-2010.

7. Se utiliza símbolos de la teoría fonológica, sin embargo, son solo una representación arbitraria y bien se pudo optar por cualquier otro símbolo para especificar la diferencia de altura entre ambos.
8. El alargamiento vocálico es representado en la primera línea de cada ejemplo con dos vocales (si la vocal es alargada <aa>) o tres vocales (si es extraalargada <aaa>).

Como podemos observar, la primera nota fluctuante (H) recae en ambos ejemplos en el primer subgrupo métrico y solo en la primera sílaba del mismo. En cambio, la segunda nota fluctuante (L) puede asociarse a la segunda sílaba del primer subgrupo métrico si este está compuesto por dos sílabas de vocales cortas (ejemplo 5 y situación B); o a la segunda sílaba del segundo subgrupo métrico si el primer subgrupo tiene una sílaba con vocal alargada (ejemplo 4 y situación A). Esto último lo formalizamos en (6).

(6) Situación A:
 H L
 – |UU | (U) –

Situación B:
 H L
 UU| UU | (U) –

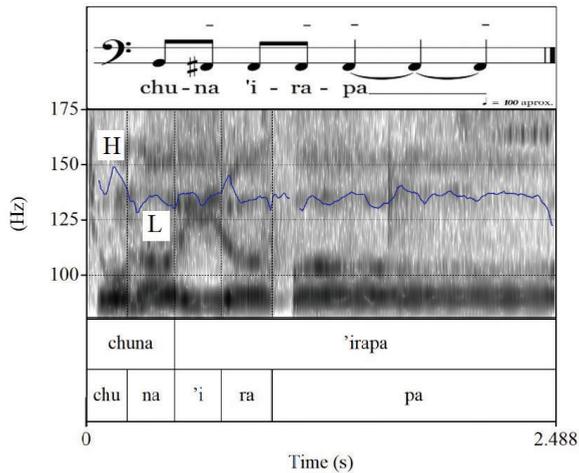


Figura 8. Curva melódica y transcripción musical de la línea chuna 'irapa en (AP)-RA-nobanaiti1-2017

Por tanto, mientras que el sistema de versificación del canto kakataibo *no bana 'iti* se basa en el número de moras y la organización de estas en subgrupos, por lo que el número de sílabas no forma parte del cómputo (Prieto, 2021), las sílabas sí son importantes para la melodía, puesto que la primera nota fluctuante (H) se asigna solo a la primera sílaba del primer subgrupo, independientemente de si esta tiene una vocal corta o alargada. Este hecho ilustra los distintos tipos de comportamiento fonológico y musical en una misma práctica de canto, que terminan por diferenciar lo melódico (en tanto música) de lo métrico (en tanto lenguaje).

4.2 Cruces entre acento y melodía

Como se vio en la figura 5 del apartado 4.1, la segunda sílaba puede tener valores de frecuencia más altos o cercanos a la primera sílaba, la cual en principio carga con la nota fluctuante (H) y debería ser esta la única con valores más altos en la línea o verso. Esta aparente contradicción no es un hecho fortuito, sino un producto del sistema acentual propio de la lengua kakataibo descrito en el apartado 2. Para explicar este cruce entre acento, melodía y microtonía, hay que tener en cuenta que las líneas en las que la segunda sílaba tiene una altura mayor respecto a la primera son de dos tipos: i) la primera palabra en la línea es bisilábica y la segunda sílaba de tal palabra es pesada; y ii) la primera palabra en la línea se compone de tres o más sílabas y la segunda también es pesada⁹. Para ilustrar ambos tipos, veamos el siguiente ejemplo:

(7)

	σ_1	σ_2	σ_3	σ_4	σ_5	σ_6
ain bënë këñun	157.31 Hz	169.45 Hz	151.93 Hz	149.58 Hz	145.27 Hz	151.45 Hz

Como se explicó en el apartado 2, el kakataibo es una lengua acentual cuyo sistema métrico crea pies trocaicos de izquierda a derecha si no hay sílabas cerradas en posición par y el correlato del acento es un tono alto (Zariquiey, 2018). Teniendo esto en cuenta, la sílaba pesada atrae el tono en palabras bisilábicas de las características de ain '3p.GEN', dado que es cerrada y está en posición par, por lo que crea el cruce en el rango de variación de las notas fluctuantes H y L asociado a cada sílaba. En otras palabras, la segunda sílaba, si bien se asocia a una nota fluctuante L, termina siendo más alta que H dado el correlato acústico del acento. Así, tal cruce entre la segunda y la primera sílaba en este canto *no bana 'iti* es una superposición o cruce entre la melodía y el sistema prosódico de la lengua. En ese sentido, podemos considerar la relación entre acento, melodía y microtonía kakataibo como representativa (Proto, 2015; Schellenberg, 2012), en tanto el tono alto de la sílaba cerrada en posición par es respetado cuando se canta.

5. Un ño *xakwati* como ejemplo

Los cantos kakataibo se distinguen entre sí por una serie de características que son el género del cantante, la línea métrica o libre, la temática y la melodía. Es decir, cada canto kakataibo tiene una melodía distinta o —como hemos propuesto aquí— una configuración de notas fluctuantes H y L. Aplicaremos brevemente lo postulado a un canto ño *xakwati*, teniendo en cuenta que el metro de este canto se compone de cuatro subgrupos: los tres primeros pueden realizarse con dos sílabas de vocal corta o una sílaba de vocal alargada; y el último, solo como una sílaba con vocal alargada (Prieto, 2021).

(8) UU | UU | UU | -

9. Casos de cruce entre la segunda y primera sílaba son parantima 'inu, ain bana kwati y ain bakëkëñun.

Veamos la figura 9:

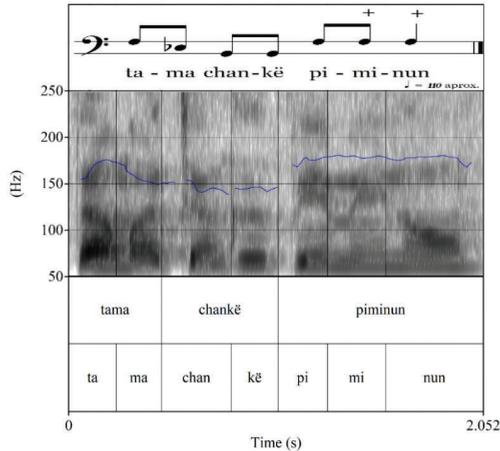


Figura 9. Curva melódica y transcripción musical en la línea 'tama chankē piminun' en (AP)-EE-ñoxakwati1-2015.

A diferencia de un *no bana 'iti*, vemos ahora que la quinta, la sexta y la séptima sílaba tienen la misma altura que la primera y segunda, y la tercera y cuarta son más graves. Por tanto, la melodía de un *ño xakwati* se compone del siguiente patrón melódico: H L H. Además, en términos de versificación y melodía, la nota fluctuante H se asocia con el primer subgrupo métrico, L al segundo, y los dos subgrupos restantes regresan a H.

- (9) H L H
 UU | UU | UU | -

El primer subgrupo del metro puede realizarse con una sílaba de vocal alargada o con dos sílabas de vocales cortas; sin embargo, en ambas situaciones la sílaba o las dos sílabas del primer subgrupo se asocian con una nota fluctuante más alta respecto al segundo subgrupo. Asimismo, después de cantado el segundo subgrupo, se regresa a la nota fluctuante H hasta el final de la línea.

Conclusiones

- Como aporte al estudio de la música y canto indígena de la Amazonía peruana, hemos buscado en el presente artículo ofrecer una primera descripción y aproximación del rango de entonación microtónica en el canto tradicional kakataibo *no bana 'iti* a partir del estudio comparado del canto de dos sabios kakataibos: Emilio Estrella y Roberto Angulo. Así, concluimos que la melodía del canto kakataibo *no bana 'iti* se compone de dos notas fluctuantes (espectros de variación microtonal que recaen sobre una o más sílabas). La primera nota (H), más alta que la segunda, recae en la primera sílaba de la línea; mientras que la segunda (L) está asociada al resto de la línea a partir de la segunda sílaba. Estas dos notas fluctuantes, H y L, pueden realizarse con distintas alturas en cada enunciación o entre diferentes cantantes, incluso entre distintas líneas en una misma ejecución. Asimismo, si bien en ciertos casos la segunda sílaba en una línea tiene una altura igual o mayor que la primera, tal condición es resultado del correlato acústico y los patrones acentuales propios de la lengua kakataibo.
- Por otro lado, estudiamos también la interacción de tales notas fluctuantes con el ordenamiento métrico propio del canto *no bana 'iti* y expusimos que la primera nota (H) recae en el primer subgrupo métrico y solo en la primera sílaba del mismo. En cambio, la segunda nota (L) puede asociarse a la segunda sílaba del primer subgrupo métrico si este está compuesto por dos sílabas de vocales cortas; o a la segunda sílaba del segundo subgrupo métrico si el primer subgrupo tiene una sílaba con vocal alargada.

Lista de abreviaciones

CAUS	causativo	IRRE	irrealis	p	persona	1	primera persona
ERG	ergativo	LOC	locativo	PROP	propietivo	2	segunda persona
EPE	epéntesis	NAR	narrativo	PAS	pasado	3	tercera persona
impf	imperfecto	no. prox	no próximo	REAS	razón, motivo		
inst	instrumental	O	objeto	REM	remoto		

Anexo

No bana 'iti
(52) E-robanashi 2010

Transcripción: Ricardo López Ales

♩ = 4/4 = 40 golpes.

1. chi-ra ba-ké xa-nu
2. chi-ra ba-ké xa-nu
3. pa-ran-ti-ma 'i-nu
4. 'é-se-ti-ma 'i-nu
5. pa-ran-ti-ma 'i-nu
6. 'éx ka-na ni-ra
7. ni-ra-ké-a-kén
8. ni-ra-ké-a-kén
9. 'é-xi-ra ka-na
10. chi-ra ba-ké xa-nu
11. 'én-ti-ta pa-ran
12. pa-ran-ti-ma 'i-nu
13. a-in ba-na kwa-ti a-su ka
14. kwa-ti a-su ka
15. an 'é-sé-ké-xun
16. a-in ba-na kwa-ti

17. kwa-ti a-su ka
18. chi-ra ba-ké xa-nu
19. pa-ran-ti-ma 'i-nu
20. ti-ta o-ké xa-nu
21. 'é-se-ti-ma 'i-nu
22. 'é-xi-ra ka-na
23. ni-ra-ké-a-kén
24. ni-ra-ké-a-kén
25. ba-shi 'i-nu ba-ké
26. chi-ra 'i-nu ba-ké
27. 'éx ka-na ni-ra
28. ni-ra-ké-a-kén
29. 'én-ti-ta pa-ran
30. 'én ku-ku-bé-tun
31. 'én ku-ku-bé
32. 'én cha-i-bé
33. ka-ti ka-ran ké-ma
34. 'é-xé shi-ra 'é-xé

35. ni - ra - kē - ti ka - na
 36. ni - ra - kē - kin ka - na
 37. ta - űu
 38. ta - űu
 39. ka - na me - in ta - űu a - ra a - kē
 40. me - in a - ra a - kē
 41. ku - ru 'o kē - űun
 42. kē - űun
 43. ba - kē xu - xun - bi tu - a xu - xun - bi
 44. tu - a xu - xun - bi
 45. bum - pa űo kē - űun ku ru un - kin kē - űun
 46. kē - űun
 47. kē - űun a - kin
 48. kē - űun a - kin an ku - ru 'o
 49. an chu - na 'o a - in ba - kē kē - űun
 50. a - in ba - kē kē - űun
 51. a - in bē - nē kē - űun kē - űun a - kin
 52. kē - űun a - kin
 53. an ma - pu 'o a - in xo ru - ru
 54. a - in xo ru - ru
 55. tēn - kē - nē - ka - i ax ni - ra - kē - kē
 56. ax ni - ra - kē - kē
 57. a kē - nē - i - kē u - i - ni - kē u - ni
 58. kē - nē - i - kē u - i - ni - kē u - ni
 59. u - i - ne - kē xa - nu xa - nun tu - a - ma - ka
 60. xa - nun tu - a - ma - ka
 61. ē - xi - ra ka - na ni - ra - kē - a - kē
 62. ni - ra - kē - a - kē
 63. ba - shi 'i - nu ba - kē ehi - ra 'i - nu ba - kē
 64. ehi - ra 'i - nu ba - kē
 65. ē - xi - ra ku - nu ni - ra - kē - a - kē
 66. ni - ra - kē - a - kē
 67. ni - ra - kē - a - kē

Referencias

- Beier, C., Michael, L. y Sherzer, J. (2002). Discourse Forms and Processes in Indigenous Lowland South-America: An Areal-Typological Perspective. *Annual Review of Anthropology*, 31, 121-145. Recuperado de: <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.31.032902.105935>
- Bloch, M. (1974). Symbols, song, dance and features of articulation. Is religion an extreme form of traditional authority? *European Journal of Sociology*, 15(1), 54-81.
- Brabec, B. (2011). *Die Lieder der Richtigen Menschen. Musikalische Kulturanthropologie der indigenen Bevölkerung im Ucayali-Tal, Westamazonien* (Tesis de doctorado). Universität Wien, Viena, Alemania.
- Chávez, M., Young, C., Shanks, A. y Leach, I. (1976). *Instrumentos musicales tradicionales de varios grupos de la selva peruana*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano.
- Instituto Nacional de Cultura (1978). *Mapa de instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Recuperado de: <https://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/20>
- De Menezes, R. J. (2007). Music in the indigenous societies of lowland South America: the state of the art. *Mana*, 13(2), 293-316. Recuperado de: http://socialsciences.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132007000100001
- Déléage, P. (2007). A Yaminahua Autobiographical Song: Caqui Caqui. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, 5(1), 79-95. Recuperado de: <https://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol5/iss1/5>
- Déléage, P. (2008). La tradition des autobiographies chantées chez les Sharanahua (Amazonie occidentale). *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines*, 37(3), 535-551. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/bifea/3011>
- Déléage, P. (2009). *Le chant de l'anaconda. L'apprentissage du chamanisme chez les Sharanahua (Amazonie occidentale)*. Nanterre: Société d'ethnologie.
- Déléage, P. (2020). Toward an epidemiology of ritual chants. *Social Analysis*, 64(3), 113-144.
- Frank, E. (1994). Los Uni. En F. Santos y F. Barclay (Ed.), *Guía etnográfica de la alta Amazonía. Volumen II: Mayoruna. Uni. Yaminahua* (pp. 129-237). Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, sede Ecuador; Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Gray, G. (1953). Bolívar Odicio, el cashibo civilizador. *Perú Indígena*, 4(9), 146-154.
- Hill, J. D. (1985). Myth, Spirit Naming, and the Art of Microtonal Rising: Childbirth Rituals of the Arawakan Wakuénaí. *Latin American Musical Review*, 6(1), 1-30.

- Hill, J. D. (1993). *Keepers of the Sacred Chants: The Poetics of Ritual Power in an Amazonian Society*. Arizona: University of Arizona Press.
- Hill, J. D. (2017). Poetic Transformations of Narrative Discourse in an Amazonian Society. *Journal of Folklore Research*, 27(1), 115-131.
- Instituto Nacional de Estadística e Informática (2017). *Censo Nacional 2017*.
- Liga Bíblica Internacional (2008). *Upi Bana Nucën Papa Diosan 'Inan. Jesucristo ñui quicë [El Nuevo Testamento de nuestro Señor Jesucristo en el idioma cashibo (cacataibo)]*. Lima: autor.
- Liga Bíblica Internacional (2011). *Nukën 'Ibu Diosan ain unikama 'inan ain bana [Porciones del Antiguo Testamento en el idioma kashibo-kakataibo]*. Lima: autor.
- Irrazabal, K. G. (2020). *Características estético-musicales del canto ícaro en relación con la práctica del shamanismo shipibo de la cantora Olivia Arévalo* (Trabajo de investigación conducente a grado de bachiller en Música). Universidad Nacional de Música, Lima, Perú.
- Irrazabal, K. G. y López, R. (2018). Entre rezos y bombos. Aproximación a dos prácticas musicales de la Amazonía de Perú. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*, 2(1), 49-66. Recuperado de: <http://revistas.unm.edu.pe/index.php/Antec/article/view/30>
- Montalvo, A. (2010). *Los kakatai. Etnia amazónica del Perú*. Lima: Instituto del Bien Común.
- Pinilla, E. (1988). La música de la selva peruana. *Revista Latinoamericana de Actualidad y Análisis*, 13(45-46), 9-36.
- Prieto, A. A. (2015). *Métrica de los cantos tradicionales kakataibo* (Tesis de licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.
- Prieto, A. A. (2018). *Estrategias de composición en el canto kakataibo. Una aproximación comparativa* (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.
- Prieto, A. A. (2019). Semantic Parallelism in Traditional Kakataibo Chants. *Open Linguistics*, 5(1), 383-404. Recuperado de: https://repositorio.utp.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12867/2509/Alejandro%20Prieto%20Mendoza_Articulo_Open%20Linguistics_spa_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Prieto, A. A. (2021). Meter in Traditional Kakataibo Chants. *Studia Metrica et Poetica*, 8(1), 117-138. Recuperado de: <https://repositorio.utp.edu.pe/handle/20.500.12867/4560?-show=full>
- Proto, T. (2015). Prosody, melody and rhythm in vocal music: The problem of textsetting in a linguistic perspective. *Linguistics in the Netherlands*, 32, 116-129. Recuperado de: <https://benjamins.com/catalog/avt.32.09pro>

- Schellenberg, M. (2012). Does language determine music in tone languages? *Ethnomusicology*, 56(2), 266-278.
- Seeger, A. (1986). Oratory is spoken, myth is told, and song is sung, but they are all music to my ears. En J. Sherzer y G. Urban (Eds.), *Native South American Discourse* (pp. 59-82). Berlín: De Gruyter Mouton.
- Seeger, A. (1987). *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Illinois: University of Illinois Press.
- Seeger, A. (2015). El oído etnográfico. En B. Brabec, M. Lewy y M. A. García (Eds.), *Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas de los pueblos indígenas* (pp. 27-36). Berlín: Gebrüder Mann Verlag.
- Stoll, D. (1981). Words can be used in so many ways. En S. Hvalkof y P. Aaby (Eds.), *Is God an American? An Anthropological Perspective on the Missionary Work of the Summer Institute of Linguistics* (pp. 23-40). Copenhagen: International Work Group for Indigenous Affairs; London: Survival International.
- Stoll, D. (1985). *¿Pescadores de hombres o fundadores del imperio?* Lima: Desco.
- Tessmann, G. (1999). *Los indígenas del Perú nororiental. Investigaciones fundamentales para un estudio sistemático de la cultura*. Quito: Abya-Yala.
- Torres, J. L. (2018). Documentación de la música y de la práctica musical de los cantos kakataibo de la región Ucayali (Perú): un estado de la cuestión. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*, 2(2), 29-55. Recuperado de: <http://revistas.unm.edu.pe/index.php/Antec/article/view/45/33>
- Urban, G. (1986). Ceremonial Dialogues in South America. *American Anthropologist*, 88(2), 371-386. Recuperado de: <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1525/aa.1986.88.2.02a00050>
- Wistrand-Robinson, L. M. (1969). Music and Song Texts of Amazonian Indians. *Ethnomusicology*, 13(3), 469-488.
- Wistrand-Robinson, L. M. (1975). Cashibo Song Poetry. *Anuario Interamericano de Investigación Musical*, 11, 137-151.
- Wistrand-Robinson, L. M. (1976). *La poesía de las canciones cashibo*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano.
- Zariquiey, R. (2011a). *A grammar of Kashibo-Kakataibo* (Tesis de doctorado). La Trobe University, Victoria, Australia.
- Zariquiey, R. (2011b). Aproximación dialectológica a la lengua cashibo-cacataibo (pano). *Lexis*, 35(1), 5-46. Recuperado de: <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/1257>

- Zariquiey, R. (2013a). Del <kaschibo> de Tessmann al cashibo-cacataibo contemporáneo: algunas notas para la comprensión de la historia lingüística de un pueblo pano. *Revista Brasileira de Lingüística Antropológica*, 5(1), 159-192. Recuperado de: <https://periodicos.unb.br/index.php/ling/article/view/16546>
- Zariquiey, R. (2013b). Tessmann's <Nokamán>: a linguistic investigation of a mysterious Panoan group. *Cadernos de Etnolingüística*, 5(2). Recuperado de: http://etnolingüística.wdfiles.com/local--files/issue%3Avol5n2/cadernos_vol5n2_zariquiey_nokaman.pdf
- Zariquiey, R. (2014). *Canciones tradicionales (kakataibo)*. Archivo Digital de Lenguas Peruanas - Repositorio Institucional de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado de: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/35164>
- Zariquiey, R. (2018). *A Grammar of Kakataibo*. Berlín: De Gruyter Mouton.
- Zariquiey, R. (2013b). Tessmann's <Nokamán>: a linguistic investigation of a mysterious Panoan group. *Cadernos de Etnolingüística*, 5(2). Recuperado de: http://etnolingüística.wdfiles.com/local--files/issue%3Avol5n2/cadernos_vol5n2_zariquiey_nokaman.pdf
- Zariquiey, R. (2014). *Canciones tradicionales (kakataibo)*. Archivo Digital de Lenguas Peruanas - Repositorio Institucional de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado de: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/35164>
- Zariquiey, R. (2018). *A Grammar of Kakataibo*. Berlín: De Gruyter Mouton.

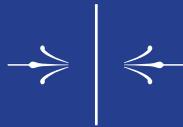
Agradecimientos

Agradecemos al Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú por el apoyo para este artículo a través de la Beca de Apoyo a la Investigación 2021, como también a Emilio Estrella y Roberto Angulo, quienes en vida colaboraron activamente. Esperamos que el presente artículo, el método propuesto y los resultados alcanzados sirvan a futuros estudios del canto indígena amazónico desde una perspectiva interdisciplinaria.



Coda

Prácticas musicales



Las agrupaciones de negritos y la música de Navidad en la región Ica

The negritos folk groups and the traditional Christmas music in the region of Ica



Ximena Venero Cruz¹



Universidad Nacional de Música

ximena.venero@gmail.com

Introducción

El presente trabajo se basa en la observación y participación en las celebraciones de Navidad, durante los años 2018 y 2020, en el distrito de El Carmen, provincia de Chincha, región Ica; y, principalmente, en la fiesta del 6 de enero, día en que se recuerda y festeja el nacimiento de la Melchorita, en el distrito de Grocio Prado. Asimismo, este estudio se apoya en la revisión de documentales y bibliografía sobre el tema, aún escasa desde lo estrictamente musical.

1. Descripción de la práctica musical en su contexto

Las agrupaciones de negritos² o el hatajo³ de negritos es una práctica de música, canto responsorial y baile de zapateo, resultado del fervor religioso alrededor del nacimiento del Niño Jesús, ocasión en que las agrupaciones le cantan y le bailan. Su elemento musical más resaltante es el zapateo, uno de los más desarrollados y complejos dentro de las prácticas de percusión corporal en el Perú. Esta práctica es una tradición que se inculca desde edades muy tempranas, desde los dos a cuatro años, e implica un compromiso de por vida con la agrupación, lo que ha favorecido su vigencia. Normalmente son las familias las que se organizan en agrupaciones y van incorporando a nuevos miembros.

1. Músico flautista y violinista, aficionada al zapateo afroperuano. Es licenciada en Interpretación en Flauta Dulce por la Universidad Nacional de Música, donde actualmente es docente de especialidad. Es miembro de la Asociación Suzuki del Perú. Como violinista integró la Orquesta Sinfónica Juvenil de Cusco y el Ensamble de Instrumentos tradicionales de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Integró el Taller de Instrumentos Tradicionales Peruanos de la Universidad Nacional de Música como multiinstrumentista. Actualmente cursa la maestría en Gestión Cultural en la Universidad de Piura.
2. Se empleará «agrupaciones de negritos» como sinónimo de «hatajo de negritos», ya que la denominación de esta expresión musical varía según los espacios en los que se practica. En algunos lugares se denomina «banda de negritos» o «cuadrilla de negritos», siendo esta última «hatajo de negritos» la denominación más conocida fuera de la región y la que se usó para el reconocimiento de Unesco en 2019 como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad.
3. Los cultores de esta práctica musical también se refieren a ella como «atajo».



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)



Figura 1. Niños y niñas de un hatajo de negritos al final de la fila en el santuario de la Melchorita.
Fuente: fotografía propia.

Cada hatajo o agrupación tiene una organización jerárquica: el violinista es quien más conocimiento musical tiene y conoce todos los cantos y los momentos en que estos se deben ejecutar. Luego le sigue el caporal primero o mayor, quien enseña a los participantes sobre las normas y costumbres de esta tradición y está a cargo de la dirección del baile; es además quien «bautiza» a los nuevos negritos. Seguidamente, los caporales segundo, tercero y cuarto son quienes por orden de antigüedad están a cargo de un grupo de negritos para la enseñanza de los pasos del zapateo y la disciplina. Le siguen los negritos que son los demás bailarines, conformados por un mínimo de diez participantes. El último lugar es del personaje «el viejo», también llamado «abuelo», quien se encarga de mantener alejadas a las personas que se aglomeran a la agrupación cuando baila, hace bromas con el público y recibe las donaciones que puedan surgir durante las presentaciones.

Antiguamente, los hatajos estaban conformados únicamente por varones y paulatinamente han ido integrando a participantes mujeres. De tal modo que en la actualidad hay agrupaciones mixtas y con participantes de diferentes edades, en las que la mujer ha llegado a ser guía o caporal.



Figura 2. Caporales segundos a la cabeza de fila del hatajo en la plaza de El Carmen. Fuente: fotografía propia.

Las agrupaciones alcanzan una organización a nivel de gestión, pues cada hatajo tiene una madrina o un padrino, de quien normalmente sale el nombre del hatajo, considerando el apellido de la familia que apadrina. Los ensayos empiezan entre septiembre y octubre; se realizan todas las semanas, y suelen hacerse en un lugar facilitado por el padrino o la madrina. Existe una normativa implícita sobre la asistencia a los ensayos, con la cual se mide el nivel de compromiso con la agrupación y la devoción al Niño Dios o a la Virgen del Carmen.

Para bailar, los participantes normalmente se disponen en dos, tres o cuatro filas, ubicándose en orden de tamaño. Los caporales se ubican delante de cada fila para guiar los pasos de acuerdo con los cantos que propone el caporal primero o mayor y el violinista.

La vestimenta varía según el rol de cada participante. Los pastores o negritos llevan dos bandas (banda y contrabanda), cruzadas en el pecho, una gorra tipo corona, un chicotillo y una campanilla en la mano derecha. El caporal lleva dos hombreras y dos imágenes de corazón en el pecho, un chicotillo y una campanilla. El abuelo lleva una sola banda, un bastón, un chicotillo y una máscara de un personaje viejo. El violinista normalmente viste con la misma ropa que los demás participantes zapateadores-cantores pero sin más accesorios.

Este vestuario puede variar según las condiciones económicas de cada hatajo; y los colores de las camisas pueden variar de acuerdo con el gusto y la posibilidad de cada integrante. Generalmente los negritos bailarines usan camisa blanca, mientras que los caporales usan camisa de color. Las bandas y las gorras van siempre adornadas con cintas de colores y espejitos; y el pantalón puede ser blanco al igual que la camisa, o negro cuando la camisa es de color.



Figura 3. Niños negritos y el viejo, con sus respectivas vestimentas en el santuario de la Melchorita. Fuente: fotografía propia.

2. Espacio y tiempo de práctica

Indica Chalena Vásquez (entrevistada por Sonaly Tuesta, 2014) que la denominación de «negros» viene de «no bautizado», y, en el proceso de la práctica y preparación de los danzantes, el bautizo es un ritual de iniciación de este compromiso. El bautizo se realiza el 24 de diciembre, acto en que, a manera de parodia, se da a los bautizandos, llamados «pastores», un vaso de agua salada con pan remojado o directamente un puñado de sal en la boca, que debe ser tragado por el pastor, quien está enmascarado. Luego se le echa perfumes y agua bendita con rosas y se procede a la entrega de su traje.

El 25 de diciembre las agrupaciones visitan a las familias del pueblo que tienen en su casa una imagen del niño Jesús, ocasión en que se baila y canta en veneración al Niño y los dueños de la casa ofrecen comida como agradecimiento. El fervor religioso de los bailarines es grande y el agradecimiento de la casa es proporcional. Cuando el hatajo visita una familia, existe la creencia de que si el piso de la casa se rompe mientras se zapatea, es señal de buena suerte y de que habrá abundancia. Solo los zapateadores más experimentados conocen los sonidos del piso cuando es posible que esto suceda. Las visitas del hatajo se extienden hasta el 27 de



Figura 4. Negritos de diferentes edades en la plaza de El Carmen. Fuente: fotografía propia.

diciembre, fecha en que se celebra a la Virgen del Carmen, patrona del distrito del mismo nombre en la provincia de Chincha. Así culminan las celebraciones navideñas.

El 6 de enero se reinician los bailes de negritos, día en que se conmemora el nacimiento de la Melchorita, una beata venerada por los chinchanos, quienes se trasladan al distrito de Grocio Prado para visitar su santuario. Los hatajos de diferentes provincias llegan a este distrito para rendir fervoroso homenaje a la beata a través de su música. La plaza se llena de visitantes al santuario, en cuyo costado se encuentra una representación del nacimiento de Jesús, frente a la cual bailan los hatajos. Las primeras agrupaciones en llegar tienen más tiempo de baile y canto. Aunque existe un tiempo determinado para cada agrupación, pueden darse contrapuntos de baile de zapateo que lo extienden. Cuando esto sucede, la agrupación que está en espera toca sus campanillas en señal de reclamo. Al concluir esta veneración, los hatajos salen a la plaza del pueblo donde bailan, cantan y zapatean a manera de demostración para los visitantes del santuario y se genera un gran espacio para el contrapunto de zapateo entre agrupaciones.

Entre otros espacios de práctica, está la celebración de la Siervita Rosita, que se realiza el 10 de enero en el distrito de Pachacutec, en Ica, donde concurren hatajos de localidades

cercanas. Asimismo, los hatajos pueden cantar y bailar eventualmente en velorios de personas que han sido cercanas a los zapateadores.

3. Raíces culturales

La práctica de cantar frente a las imágenes de nacimiento (o belenes) es una tradición española de larga data, que ha sido introducida en diversos lugares del Perú desde la Colonia. Según Florencio Ferreira (entrevistado por Sonaly Tuesta, 2014), esta práctica tuvo sus inicios en 1909 en la localidad de El Ingenio, en la provincia de Nazca, con la llegada de Juan Aimar Mayuri, quien trajo consigo a los negritos con violín. Existe también la tradición de las pallas o pallitas, que son agrupaciones de mujeres que cantan al Niño Dios en Navidad, práctica que ha continuado en la tradición iqueña, ya que, tras algunos años de no haberse realizado, hubo personas que decidieron ponerse a cargo para reactivar la tradición en cada familia o agrupación. Este es el caso de Elisa Milaní Daza, quien fue guiadora de las pallas.

Este hecho ha cobrado cada vez más importancia para los protagonistas del hatajo, por lo que hoy existe una consciencia de generar «semilleros» y mantener las tradiciones. En distritos como Tambo de Mora y Tate, se está reactivando el baile y los cantos a través del trabajo comunitario con niños desde el colegio.

En cuanto a las raíces musicales, es evidente la presencia andina y africana. Existe similitud del hatajo con prácticas musicales navideñas de localidades colindantes a Ayacucho y Huancavelica, que presentan orquestaciones, ritmos y melodías muy parecidas además de que tienen como principal forma de expresión el zapateo. Por otra parte, la temática de las canciones refiere al trabajo en el campo, a la esclavitud y a la búsqueda de libertad, entre otras que hacen referencia a la situación del afrodescendiente de antaño.

4. Instrumentos musicales

En la práctica del hatajo se usa tradicionalmente el violín, la voz, el zapateo y las campanillas. Una reciente iniciativa de insertar el cajón viene siendo rechazada, ya que se considera que opaca el sonido percusivo del zapateo.

El violín. Se toca apoyado en el brazo, un poco más abajo del hombro y ubicado de manera oblicua con el mango hacia abajo. Usualmente, es uno por agrupación, aunque puede eventualmente haber más de uno. En este instrumento se toca la melodía principal, que es duplicada por las voces. Por debajo de la melodía suena constantemente un intervalo armónico más grave, producido en doble cuerda al aire, como nota pedal, durante toda la ejecución, generando una polifonía de textura homofónica muy particular. La afinación del instrumento en la mayoría de las agrupaciones no es la convencional, y depende del registro vocal de los cantores-zapateadores. Usualmente, se transpone a un tono o tono y medio por debajo de la afinación normal que es *mi5, la4, re4, sol3*; es decir, se afina en

re5, sol4, do4, fa3, o incluso en *do#5, fa#4, si3, mi3*, manteniendo el intervalo de quinta descendente entre cada cuerda, lo que se podría entender como *scordatura* adecuada para mantener la sonoridad de la cuerda al aire. El violinista debe conocer la melodía de todas las danzas, pues la música del violín guía las voces en coro y la estructura del zapateo; es decir, en coordinación con el caporal, el violinista es el guía musical del hatajo. Para ornamentar el instrumento, se suelen colocar cintas de colores colgantes en el clavijero o esporádicamente en el arco, similares a las usadas en el traje de los zapateadores.



Figuras 5 .Violinista en el santuario de la Melchorita.
Fuente: fotografía propia.

La voz. Es el principal elemento comunicativo del hatajo. El canto es colectivo, al unísono entre todos los zapateadores y en frases de respuesta al canto solístico del caporal. Es guiada por la melodía del violín y lleva permanentemente el toque de campanillas. Las frases cantadas son alternadas con las secciones del zapateo.

El zapateo. Si bien la acción de zapatear puede ser comprendida más como danza que como expresión musical, en el hatajo cobra un rol principalmente musical por su implicación sonora y estructural. La música del hatajo sin zapateo no estaría completa, pues cada uno de los cantos tiene pasos específicos y todos los cantores son simultáneamente zapateadores. Para la producción del sonido no se usa un tipo especial de zapato, sino que es la cantidad de participantes y la sincronía de estos las que generan la fuerza sonora al percutir y rasgar el piso. En este tipo de zapateo se usa la planta del pie, el choque de los talones y, en menor medida, el rasgueo con la punta. Se denomina zapateo «hacia la tierra» y se ejecuta accionando los pies con fuerza, a diferencia del zapateo criollo. Los zapateadores comentan que en tiempos antiguos esta expresión se realizaba sin zapatos y aun así se lograba una sonoridad amplia.

La campana o campanilla. Es una pequeña campana de sonido agudo que cada participante lleva en la mano derecha. Se ejecuta sacudiendo rítmicamente de acuerdo con los pasos, marcando siempre el pulso durante el zapateo y ciertos tiempos fuertes durante el canto. Es también un instrumento de convocatoria o llamado al grupo.

La disposición de los participantes en el hatajo es específica. Las ubicaciones del mayor, los guías, el violinista y los zapateadores están establecidas en la tradición para facilitar el funcionamiento colectivo de los cantos y el zapateo, tanto en un espacio fijo como en el desplazamiento.



Figura 6. Hatajo de negritos de Amador Ballumbrosio. El Guayabo, 25 de diciembre de 2015. En la parte de adelante se ubica la madrina del hatajo; le siguen el violinista junto con los caporales más experimentados, los caporales de menos experiencia y los negritos en orden de tamaño, dispuestos en tres filas. Fotografía de Milena Carranza Valcárcel.

5. Características sonoro-musicales

La práctica del hatajo está basada en la devoción religiosa, que se ve impregnada en la expresión musical. El carácter del canto es «llorado», especialmente en las agrupaciones con sonoridad andina. De manera similar, el violinista ejecuta pequeños *glissandos* que aportan a esta sensación de llanto, la cual se siente más intensa en los grupos que usan afinaciones más agudas. La sonoridad coral del canto colectivo, en respuesta antifonal a las frases cantadas por el caporal, depende de la cantidad de cantores, que generalmente es mayoritaria.

Mientras se ejecuta el canto, el zapateo consiste en una marcación rítmica. Se ejecutan pasos de desplazamiento junto al solo de violín y el toque de las campanillas; luego el zapateo lidera al aparecer como interludio instrumental, donde los accionamientos o «pasadas» son complejos en relación con la sección cantada.

El sentido rítmico de los cantos puede ser tanto de subdivisión binaria como ternaria. Los hatajos de Chincha y sobre todo de El Carmen presentan una subdivisión marcadamente ternaria. La velocidad del tempo es moderada y suele hacerse más rápida en las «pasadas» de zapateo más complejas.

Las melodías cantadas generalmente discurren en intervalos de segunda o tercera, con eventuales saltos de cuarta; abarcan un ámbito melódico de quinta o pueden llegar a una séptima. Existen cantos en modo mayor como en menor; sin embargo, en todos los casos está ausente el uso de la sensible.

Se puede definir tres momentos diferentes del hatajo en función del canto. Primero, el pasacalle, en el que se ejecutan cantos para desplazarse a las casas donde visitan la imagen del nacimiento. Le sigue la adoración, en la que se ejecuta el canto para el Niño Jesús, que puede ser en las casas, en la iglesia o en el santuario de la Melchorita. Y por último, el contrapunto de zapateo, aquí el canto ya no está presente y los miembros del hatajo asumen un sentido de competencia de pasadas. La capacidad de improvisación en el zapateo en este espacio es fundamental.



Figura 7. Un hatajo de El Carmen en el momento de adoración en el santuario de la Melchorita.
Fuente: fotografía propia.

Algunos cantos describen momentos específicos o situaciones de la cotidianeidad, el trabajo en la hacienda, la adoración u otras. La cantidad de cantos varía entre cada participación del hatajo y también varía el orden de su ejecución. Al ser una práctica de adoración, los repertorios más conocidos son los cantos *Pascua*, *Divino*, *Banquete*, *Zancudito*, *Serranita*, *Paisanita chinchana*, *Panalivio*, *Nochebuena*, *Despedida*, *Yugo*, *Llegada del rey*, *Adoración al Niño Jesús*, *Despedida a la Virgen*, *Borrachito*, *Arrullo*, entre otros que en la memoria oral van pasando de generación en generación. El título de algunos cantos

corresponde a un momento específico de la práctica, como el de *Nochebuena*, que se canta en víspera de navidad y en el que se realiza el bautizo; o el canto de Adoración, que es específicamente ejecutado frente a la imagen del Niño Jesús.

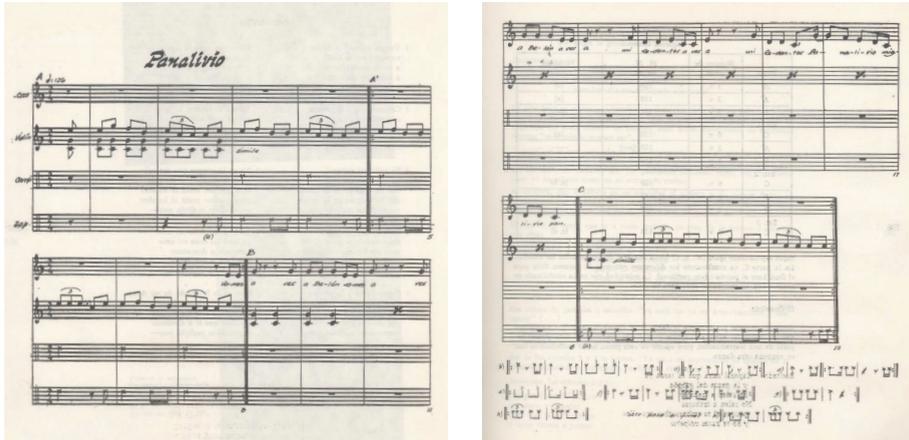


Figura 8. *Panalivio*. Fuente: Vásquez, 1982.

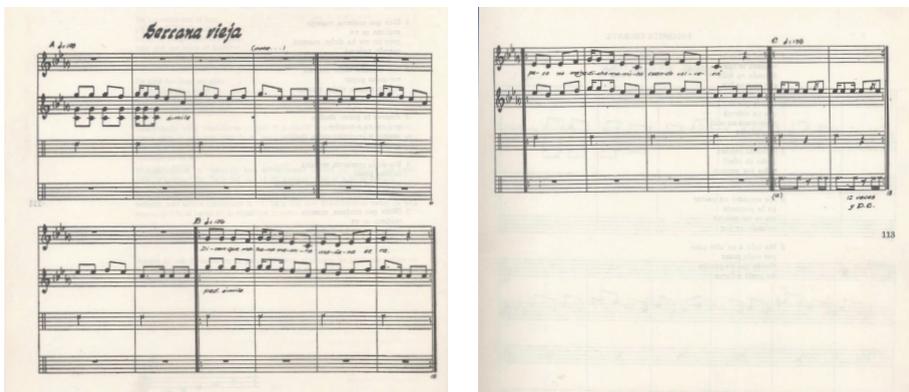


Figura 9. *Serrana vieja*. Fuente: Vásquez, 1982.

Conclusiones

- La práctica del hatajo de negritos, banda de negritos o cuadrilla de negritos es no solo herencia africana en el Perú, sino el resultado de la confluencia musical entre lo afro y lo andino, basada en prácticas de ascendencia hispana. Es hoy un sello identitario de la población de toda la región de Ica.
- La población local ha dado continuidad a la práctica de hatajo y le ha dado visibilidad, como es el caso de la familia Ballumbrosio. A su vez, ha generado espacios inclusivos, como es la incorporación de mujeres y la recepción de personas ajenas a la familia cuando se sienten identificadas y comprometidas con la devoción.
- Las investigaciones que se han realizado son un importante punto de partida para futuros trabajos con énfasis en la riqueza rítmica de esta práctica, así como en sus implicancias en la cultura local.

Referencias

- Sonaly Tuesta (8 de julio de 2014). *Costumbres - Hatajo de negritos - Ica* [video]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=XA20Jof4orc>
- Unesco (12 de diciembre de 2019). *'Hatajo de Negritos' and 'Hatajo de Pallitas' from the Peruvian south-central coastline* [video]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=VGsVGwVslY>
- Vásquez, R. E. (1982). *La práctica musical de la población negra en Perú*. La Habana: Casa de las Américas. Recuperado de: <http://www.chalenasquez.com/libro/la-practica-musical-de-la-poblacion-negra-en-peru-1982/>

Reseña de álbum de partituras



Taki.

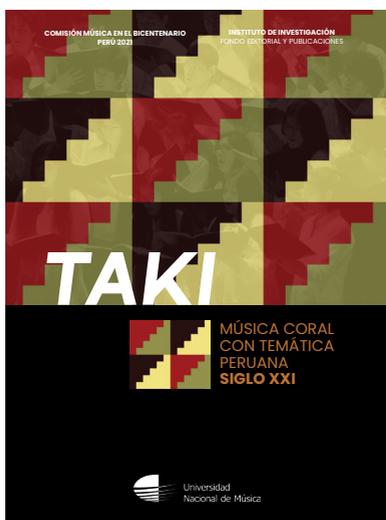
Música coral con temática peruana, siglo XXI



Universidad Nacional de Música, Fondo Editorial (Lima, 2021)



El Instituto de Investigación y la Comisión Música en el Bicentenario Perú 2021 de la Universidad Nacional de Música han hecho posible la publicación del álbum de partituras



*Taki. Música coral con temática peruana, siglo XXI*¹, el cual recoge las obras ganadoras del Concurso de Creación de Obras Corales Taki, en sus versiones del 2018 al 2021, recopiladas por el maestro Oswaldo Kuan, director coral y exdocente de la Universidad Nacional de Música. Las obras de este álbum son composiciones y arreglos en música y letra elaboradas con elementos representativos del Perú, como melodías de la tradición oral, composiciones de narrativa histórica y de temática literaria, entrelazadas con expresiones sonoras de nuestro tiempo. El álbum ofrece, además, un proemio musicológico, el testimonio de tres compositores sobre su experiencia en la creación de sus obras, las reseñas del gestor y compilador del repertorio, así como las reseñas de los músicos participantes: Natalia Gutiérrez,

Jhonatan Chaquilla, Mark Contreras, Michael Magán, Antonio Villanueva, Juan Carlos Aliaga y Diego Berrospi.

Taki contiene once obras:

1. *Tres mundos andinos*, inspirada en la cosmovisión andina de la existencia de tres mundos, y cuya melodía y letra provienen de la tradición oral.
2. *¿Quién soy?*, composición basada en un verso quechua traducido al español por José María Arguedas, y que emplea ritmos que hacen referencia a la expresión musical andina.
3. *Uku pacha*, composición en honor a los difuntos que es realizado en los pueblos andinos.

1. Lectura y descarga del texto completo del álbum en: <https://www.unm.edu.pe/wp-content/uploads/2022/02/Taki.-Musica-coral-con-tematica-peruana2022.pdf>



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

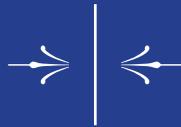
4. *Canto fecundo*, melodía en escalas modales y pentatónicas, cuya armonía emplea acordes resonantes y la letra corresponde al poeta Alejandro Susti.
5. *Patibamba*, composición para voces mixtas en un solo movimiento, basada en un verso quechua traducido al español por José María Arguedas.
6. *Tarukita*, que describe la historia de un venado andino que habita en las cordilleras del Perú.
7. *Falsía*, arreglo coral con ritmo y tratamiento del arpa en el acompañamiento de los géneros musicales muliza y huayno.
8. *Crepuscular*, cuya composición musical explora algunas características melódicas y rítmicas de la música costeña y andina, y la letra corresponde a un poema de Teófilo Méndez.
9. *Masa*, compuesta sobre el poema de César Vallejo con una melodía que busca asimilar un breve oratorio.
10. *Zúmac Ñusta*, inspirada en un poema quechua transcrito por el Inca Garcilaso de la Vega en los Comentarios reales de los incas.
11. *Sonqo Loulu*, arreglo sobre la canción de título homónimo de la obra 31 cantos del alma vernácula para canto y piano, de Theodoro Valcárcel.

Con esta selección de obras, el álbum *Taki* presenta un panorama actualizado de la música peruana. Es una muestra de las diversas tendencias y concepciones musicales de nuestro siglo y permite viajar por las múltiples tradiciones musicales que coexisten en el Perú. Esta publicación constituye un acontecimiento importante para el ámbito coral peruano y latinoamericano.

Angela Morales Ortiz

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Reseña de libro



Los grupos de sonidos



Héctor Tosar (Montevideo 2020)



Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República y Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Una de las características intrínsecas de un artista es la curiosidad. Desde la tecnología, la ropa que usamos, los muebles y el arte que nos deslumbra, todo ha sido producto de mentes curiosas que no se conformaron con los patrones establecidos de su época. Esta necesidad de explorar en terrenos desconocidos condujo a los artistas, inevitablemente, a expandir sus mentes y sus creaciones.



El compositor uruguayo Héctor Tosar (Montevideo, 1923-2002) fue una de estas mentes inquietas que no aceptó el ambiente musical de su país. Luego de estudiar en Estados Unidos y Francia, regresó a su país para encontrar un desierto en cuanto a lenguaje musical contemporáneo se refiere. Nombres como John Cage, Ligeti, Lutoslawski y Boulez eran completamente desconocidos en Uruguay. Del mismo modo, la escuela de Viena, liderada por el compositor Arnold Schoenberg, no era estudiada en ninguna institución musical del país sudamericano.

En su intensa búsqueda por lograr nuevas sonoridades e impregnado por los movimientos vanguardistas de Europa, Tosar creó la teoría de los grupos de sonidos, un sistema que se transforma en una interesante vía expresiva para músicos con serio interés en la

composición. A su regreso a Uruguay, en la década de 1960, el compositor uruguayo se convierte en el iniciador de la enseñanza de la composición musical con la técnica serial de organización de las alturas, cuya consecuencia sería el abandono de la tonalidad.

La reciente edición de *Los grupos de sonidos* recopila la obra teórica de Tosar desarrollada en la década de 1990, cuando ejercía la docencia en la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República (Uruguay), material que ya era empleado en la labor formativa. Hoy su publicación en formato de libro proyecta estos aportes más allá del ámbito local y nacional gracias a la labor conjunta de la Escuela Universitaria de Música y el Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán.



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

El contenido del libro se puede dividir en dos grandes partes. La primera está conformada por los dos primeros capítulos, que están dedicados a los antecedentes de su búsqueda, donde Tosar explica brevemente y con un claro lenguaje el predominio de la tonalidad por poco más de tres siglos. Asimismo, cabe destacar que en el segundo capítulo se explora en el advenimiento de la atonalidad y las nuevas propuestas de escritura que la música exigía.

La segunda parte comprende los dos últimos capítulos, que están dedicados a la propuesta de Tosar, basada en cada una de las notas de la escala cromática que pueden ser reunidas en grupos, con un número variable de ellas y en diferentes alturas, creando no acordes, sino trífonos. Los intervalos resultantes son analizados de manera ascendente y considerando el número de semitonos que contienen. Así, un intervalo tradicional de 4.a justa se convierte en un intervalo de 5 (porque contiene cinco semitonos), La segunda parte comprende los dos últimos capítulos dedicados a la propuesta de Tosar, basada en que cada una de las notas de la escala cromática pueden ser reunidas en grupos, con un número variable y en diferentes alturas, creando no acordes sino "trífonos"; los intervalos resultantes del trífono son nominados en números considerando la cantidad de semitonos ascendentes que contienen. Así, un intervalo de 4.a justa se convierte en un intervalo numérico de 5 porque está compuesto de cinco semitonos, por tanto, una quinta justa se convierte en 7, una sexta mayor en 9, etc. En este punto, el compositor explica las terminologías de su sistema tales como el ámbito o la distancia extrema entre intervalos. El compositor explica a detalle la terminología de su sistema, como el ámbito o la distancia extrema entre intervalos dentro de un grupo de sonidos, la transposición y la inversión.

El último capítulo está dedicado a los doce trífonos básicos que se pueden crear. El autor explica no solo con ejemplos en notación tradicional, sino con gráficos que ayudan a percibir el efecto sonoro de cada nota dentro de un trífono. Cabe resaltar que Tosar cita obras desde Beethoven a Varèse, en los que detecta el uso de su sistema propuesto.

El libro cuenta con 238 páginas en una presentación de fácil portabilidad. Es un libro muy recomendado para los compositores de todas las edades que están en constante búsqueda de nuevas herramientas para ampliar su creación artístico-sonora.

Ruth Mamani de los Ríos

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

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 equitativa 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: <http://revistas.unm.edu.pe/index.php/Antec/user/register> o 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. 133)

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 <https://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+música+rubén+lopez+cano&oeq=investigacion+artistica+en+música+&aqs=chrome.1.69i57j0l3.21425j7&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)



Lineamientos para el texto 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

Diciembre 2021 - 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
