



# ANTEC

REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

LIMA ISSN: 2521-8565



So - mos li - bres

Qis - pi chis - gam





Instituto de Investigación



Vol. 6, n.º 1



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**

José Ignacio López Ramírez Gastón  
**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**  
José Ignacio López Ramírez Gastón  
**Universidad Nacional de Música, Perú**

**Editores**  
Miguel Ángel Alfaro Ugaz  
Joselyn Rodríguez Lamas  
**Universidad Nacional de Música, Perú**

**Comité editorial**  
Alexandra Cipriani Ronceros  
Angela Morales Ortiz

**Diagramación**  
Juan Pablo Campana

**Correctora de estilo**  
Angela Arce

**Traductora**  
Cristina Zapata

**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 Lenginnam – Musikschule-Paul-Hindemith, Alemania  
Dr. Juan Mullo Sandoval – Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Ecuador  
Mg. Mauricio Valdebenito Cifuentes – Universidad de Chile, Chile  
Mg. Alejandra Cragnolini – Universidad Autónoma de México, México

Universidad Nacional de Música

Antec: Revista Peruana de Investigación Musical / Universidad Nacional de Música, Instituto de Investigación.  
Vol. 6, n.º 1 (julio 2022). – 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

La ilustración de la portada está inspirada en las primeras notas del pentagrama del coro del Himno Nacional del Perú (1821), compuesto por José Bernardo Alzedo Retuerto (1788 - 1878), en su traducción a la variante del quechua del Collao. Se ha tomado como inspiración a la imagen recuperada de: <https://puntoedu.pucp.edu.pe/noticia/la-historia-del-himno-nacional-del-peru/>.

**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

<b>Diego Puertas Castro</b> Prólogo.....	11
<b>José Ignacio López Ramírez Gastón</b> Introducción .....	13

### Temas

#### Artículos

<b>Tatiana Valeria Asto Carbajal</b> Heterogeneidad y homeóstasis en la vigencia de la Muliza <i>Falsía</i> . Diferentes narrativas de la canción.....	17
<b>Diego Ivan Berrospí Gutiérrez</b> La influencia del cuento de Arguedas en la elaboración de la obra <i>El Ayla</i> de Nilo Velarde .....	49
<b>Pool Kevin Valdez Luna</b> Fonética del Himno Nacional del Perú traducido al quechua del Collao: Tratamiento en consonantes eyectivas.....	71

### Coda

#### Prácticas musicales

<b>Oscar Morris Jiménez Muñoz</b> Elaboración del catálogo musical descriptivo: Cien años de música coral para niños en el Perú.....	96
--	----

#### Reseñas

<b>Sadiel Cuentas</b> <i>Este futuro es otro futuro</i> . Universidad Nacional de Música (Lima, 2022) Fondo Editorial .....	115
<b>Miguel Ángel Alfaro</b> <i>Los Universos de César Bolaños</i> . Múltiples autores (Lima, 2021) Asociación Cultural Conjunto de Zampoñas de San Marcos .....	119

<b>Instrucciones a los autores.....</b>	<b>125</b>
---	------------

## CONTENTS

### Prelude

<b>Diego Puertas Castro</b> Prologue .....	11
<b>José Ignacio López Ramírez Gastón</b> Introduction .....	13

### Themes

#### Articles

<b>Tatiana Valeria Asto Carbajal</b> Heterogeneity and homeostasis in the validity of the muliza Falsía. Different narratives of the song .....	17
<b>Diego Iván Berrospi Gutiérrez</b> The influence of the Arguedas' tale in the development of the work 'El Ayla' of Nilo Velarde .....	49
<b>Pool Kevin Valdez Luna</b> Phonetic of the National Anthem of Peru translated into Collao Quechua: Treatment in ejective consonants .....	71

### Coda

#### Musical practices

<b>Oscar Morris Jiménez Muñoz</b> Elaboration of the musical descriptive catalog: One hundred years of choral music for children in Peru .....	96
--	----

#### Reviews

<b>Marco Sadiel Cuentas Peralta</b> Este futuro es otro futuro: The role of social discourse on the [under] development of contemporary academic electronic music in Perú. Universidad Nacional de Música (Lima, 2022) .....	115
<b>Miguel Ángel Alfaro Ugaz</b> Los Universos de César Bolaños. Asociación Cultural Conjunto de Zampoñas de San Marcos (Lima, 2021) .....	119

<b>Instructions for authors</b> .....	125
---------------------------------------	-----





*Preludio*



## *Prólogo*

En la Universidad Nacional de Música se tiene el compromiso de desarrollar medios de difusión para la investigación musical. Este va de la mano con la visión y misión de la institución que, desde su creación, ha tenido la meta de generar y difundir el conocimiento en el arte musical.

En ese sentido, *Antec* obedece a la necesidad de dar a conocer la investigación en el campo de la música. Desde su creación, en el año 2017, se ha convertido en un referente que se posiciona cada vez más con este fin. Seguros de cimentar las bases en la investigación musical, apostamos por desarrollar estrategias sólidas para crear un espacio propicio en el que el conocimiento se difunda y la comunidad se integre.

Desde la revista *Antec*, se propone la discusión y el análisis de temáticas, desde una mirada académica, que enriquezcan y motiven a que más personas se interesen en el campo de la investigación musical. Es por eso que tener un espacio de difusión que propicie la discusión de estas investigaciones, tanto de autores nacionales como internacionales, es relevante para el desarrollo de los objetivos que se propone la Universidad Nacional de Música.

Finalmente, para la Vicepresidencia de Investigación, cada entrega de un número de *Antec* nos motiva a buscar nuevos horizontes y amplía constantemente nuestra visión de tener un conocimiento basado en la investigación musical.

Los invitamos a ser partícipes activos de este aporte importante para la comunidad académica.

**Diego Puertas Castro**  
Vicepresidente de Investigación





## Introducción



El desarrollo de la investigación sobre las artes sonoro-musicales en el Perú es una labor impostergable y apremiante. Tras doscientos años de independencia, y a pesar de su gran riqueza musical, el Perú aún no cuenta con suficientes canales para el desarrollo y la difusión de la exploración académica de su vasto mundo musical. Esta carencia se encuentra también presente en nuestros estudios sobre la música del mundo o de aquellos fenómenos musicales considerados como transnacionales y que nos acercan a otras culturas musicales.

En el contexto nacional contemporáneo, en el que la investigación en el mundo de las artes es un tema en cuestión, es indispensable desarrollar puentes que permitan la comprensión del espíritu de la investigación artística. *Antec* es, en ese sentido, una oportunidad para desarrollar conversaciones abiertas, inclusivas y plurales sobre las artes del sonido. Además, es un espacio para difundir el trabajo de investigadores que, desde todas las disciplinas, busquen aportar a una visión integral del complejo mundo de la música.

La Universidad Nacional de Música, como eje central de la educación musical en el país, es consciente de la importancia por desarrollar conocimiento sobre los saberes y quehaceres musicales nacionales e internacionales. *Antec* es una muestra de nuestro compromiso con la apertura de rutas y puentes que permite a los investigadores desarrollar y compartir sus esfuerzos por comprender los fenómenos musicales.

En este número, presentamos tres artículos de investigación, un texto para la sección Prácticas Musicales y las reseñas de dos libros publicados recientemente.

En el primer artículo, escrito por Tatiana Valeria Asto Carbajal, la autora nos enfrenta, desde una perspectiva interdisciplinaria, a múltiples narrativas en relación con la muliza *Falsía*, una de las piezas musicales más emblemáticas y populares del Perú. La muliza es un género musical de la sierra central del Perú. Desde este punto de partida, se analizará la asimilación social y cultural de la obra de los compositores Emilio Anyala y Pablo Pastor por parte de los tres sujetos propuestos en el artículo, cada uno con su propio discurso narrativo.

El artículo de Diego Iván Berrospi Gutiérrez examina las relaciones entre el mundo de la literatura nacional y la creatividad musical. A través de un análisis de la estructura compositiva y de los elementos presentes en la obra *El Ayla* de Nilo Velarde, el autor demuestra la influencia de la obra original con el mismo nombre de José María Arguedas.

El tercer artículo de investigación, de Pool Kevin Valdez Luna, realiza un análisis fonético del *Himno Nacional del Perú* en su traducción al quechua del Collao. En este, aborda los problemas que esta traducción conlleva para la ejecución vocal del himno.

Como podemos ver, este número está dedicado a temas lingüísticos y narrativos con relación al ámbito musical.

La sección de Prácticas Musicales consta de un texto, de Oscar Morris Jiménez Muñoz, en relación con el catálogo musical descriptivo *Cien años de música coral en el Perú*, de su propia elaboración. Esta lectura aborda el proceso de recopilación de obras en el que se han explorado 460 títulos con el propósito de visibilizar y fomentar el trabajo coral para niños a nivel nacional.

En la última sección de este número, presentamos dos reseñas de libros publicados en el 2022. Por un lado, la reseña del compositor Sadiel Cuentas del libro *Este futuro es otro futuro*, de reciente publicación por la Universidad Nacional de Música, en donde se discuten temas relacionados a la recepción de la música electrónica académica en el país. Por último, encontramos la reseña de Miguel Ángel Alfaro Ugaz de la primera edición del libro *Los Universos de César Bolaños*, en el que numerosos autores presentan un homenaje a la historia del maestro Cesar Bolaños.

Dicho esto, queremos darles la bienvenida a este nuevo número de nuestra revista de investigación.

**José Ignacio López Ramírez Gastón**  
Director del Instituto de Investigación



*Temas*



**Tatiana Valeria Asto Carbajal  
(Arequipa, 1999)**



Bachiller de Literatura y Lingüística en la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa – Perú. En el 2020 participó colaborativamente en el voluntariado de investigación del proyecto “Fiesta Popular y Música Tradicional: proyecto de preservación del patrimonio audiovisual etnográfico del Instituto de Etnomusicología – IDE” de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Tiene publicaciones en diversas revistas literarias electrónicas como en el primer número de Poetas Hispánicos Magazine y el octavo número de la Revista de Literatura Infantil y Juvenil Contemporánea – LIJ Ibero. También participó en la publicación Antología “Premio Letras Arequipeñas” 2022 y fue ponente en la mesa “Conversatorio: Mujeres en la Escena Musical” en el Primer Festival Ella, organizado por La Red de Escritores de Arequipa, así como en el XI Coloquio Internacional Literatura musical y música literaria organizado por la Facultad de Humanidades de la UAEM.



# Heterogeneidad y homeóstasis en la vigencia de la muliza *Falsía*. Diferentes narrativas de la canción

Heterogeneity and homeostasis in the validity of the muliza *Falsía*.  
Different narratives of the song



Tatiana Valeria Asto Carbajal  
Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa  
tasto@unsa.edu.pe  
ORCID: 0000-0002-7742-531X



## Resumen

Durante nuestra República Peruana, diversos compositores han enriquecido el imaginario musical popular al immortalizar canciones que desde el pasado han hecho eco hasta nuestro presente. Una de estas piezas en cuestión es la inolvidable muliza *Falsía* de Emilio Alanya Carhuamaca y Pablo Pastor Díaz Reynoso. Si bien este trabajo parte de la disciplina literaria para enfrentarse a la canción, esta investigación sigue la línea de estudios interdisciplinarios entre la literatura y la música. La problemática principal que guiará este artículo será: ¿Qué elementos característicos de los estudios literarios intervienen dentro de la vigencia de la muliza *Falsía*? Estos elementos serán dos: la psicodinámica *homeóstasis* de la literatura de tradición oral y la *heterogeneidad discursiva*. Veremos, pues, cómo es que a través de estos se explica la actualización de nuevas intervenciones en el texto de la canción al posibilitar distintas reinterpretaciones de la muliza. Es decir, evidenciaremos sus diferentes narrativas. Por un lado, la homeóstasis se manifestará a través de una serie de cambios y alteraciones en las letras. También, en los códigos musicales que intervienen en la canción a través de los años en concordancia a su contexto social. Por el otro lado, la heterogeneidad visibilizará la presencia de tres sujetos sociales.

## Palabras clave

Muliza falsía; homeóstasis; heterogeneidad discursiva; vigencia.

## Abstract

During our Peruvian Republic, various composers have enriched the popular musical imaginary by immortalizing songs that have echoed from the past to our present. One of these pieces in question is the unforgettable muliza *Falsía* by Emilio Alanya Carhuamaca



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

and Pablo Pastor Díaz Reynoso. With the aim of studying *the song* from the literary discipline, this research follows the line of interdisciplinary studies between literature and music. The main problem that will guide this article will be: What characteristic elements of literary studies intervene within the validity of the muliza *Falsía*? These elements will be two: the psychodynamic *homeostasis* of oral tradition literature and the *discursive heterogeneity*. We will see how these elements explain the updating of new interventions in the lyrics of the song making possible different reinterpretations of the muliza, that is, we will evidence its different narratives. On the one hand, homeostasis will manifest itself through a series of changes and modifications in the lyrics and musical codes that intervene in the song over the years in accordance with the social context. On the other hand, heterogeneity will make visible the presence of three social subjects.

### Keywords

Muliza Falsía; homeostasis; discursive heterogeneity; validity.

Recibido: 13/05/22

Aceptado: 01/06/22

### Introducción

La muliza es un género musical andino-mestizo identificado como cerreño que ha invadido con su sonoridad múltiples regiones del centro, norte y sur del Perú. Aunque muchos autores se hayan ocupado del estudio de este género, sus lecturas interpretativas y análisis se limitaron a la observación de espacios geográficos como los que dieron origen a la muliza: Cerro de Pasco o Tarma<sup>1</sup>. En esta investigación, se plantea ir más allá de la región fundacional de este género. Nos sumergiremos dentro de la muliza huancaína que ha embelesado con su sonoridad, allá por las décadas de los 50's y 60's, a múltiples espacios urbanos (me refiero a momentos cuando voces como Flor Pucarina o El picaflor de los Andes se encontraban en el mayor esplendor de la escena musical a nivel nacional).

La vigencia actual de esta muliza comprueba que hay que considerar a *Falsía* como una de las composiciones músico-literarias más representativa de nuestro imaginario musical peruano, la cual se ha inmortalizado en el siglo XX y lo que va del XXI. Esta muliza, por su gran influencia sobre una comunidad, un colectivo o una nación, ha formado parte de la construcción y representación de identidades. Se trata de un objeto de valor inmaterial que mantiene una gran carga afectiva-literaria. Este trabajo se basa también en la necesidad de ampliar el corpus de estudio de diferentes géneros musicales populares peruanos y su relación con la literatura. Es decir, gran parte de las investigaciones, que se han realizado en el Perú, se focalizan en el análisis interpretativo de la música tradicional andina-quechua donde el género predominante es el huayno. Por otro lado, se ha estudiado limitadamente la muliza desde la literatura. Para un mejor y adecuado entendimiento del

1 Al respecto se ha consultado a: Pérez (1994), Bernal (1978), Pajuelo (2000), Ingaroca (2018).

artículo, debo comenzar a explicar algunos puntos particulares que guiarán el sentido de esta investigación.

## Vigencia

La primera fuente documental que nos acerca sobre la gestación de la pieza la encontramos en una entrevista de Guillermo Joo a Emilio Alanya en el diario *El Huacón* (2015). Allí, el mismo Alanya menciona que el año de concepción de la pieza fue en 1954. A partir de esa fecha, *Falsía* ha sido reinterpretada de diferentes maneras, dentro de las cuáles no solo ha variado fugas o versos, sino que también la canción ha viajado a través de diferentes géneros musicales. Incluso, ha llegado a ser interpretada dentro de géneros experimentales como el electrónico o el *noise*.

A partir de este punto importante sobre su vigencia, algunas preguntas comenzaron a aparecer: ¿Cuántas interpretaciones tendrá la canción? ¿Cuál es su narrativa principal? ¿Existen otras narrativas que se desprenden de las demás interpretaciones? ¿Qué tanto varían? Estas preguntas precedieron de una problemática principal que permitió estudiar de qué manera puede intervenir la literatura dentro del estudio sobre la vigencia de esta canción. De modo que, para comenzar mi proyecto, se vio la necesidad de recopilar las diferentes versiones de la canción. Desde el momento de la concepción de la muliza (1954) hasta el año 2019, se ha reunido un total de 33 interpretaciones de la canción, cuyo cambio de alguna estrofa agrega otras posibles alternativas interpretativas. Una vez recopiladas y analizadas estas interpretaciones, se hizo una selección y diferenciación en tres grandes grupos que comparten entre sí los mismos significados y que se encuentran en fechas relacionadas. El primer grupo contiene interpretaciones de la muliza desde 1954 a 1980; el segundo, de 1980 al 2000; y el tercero, del 2000 al 2019. Esto permitió poder adaptarlas a su contexto social en medio del cual surgieron y a su realidad circundante. A continuación, dentro de cada grupo, se optó por elegir una interpretación que lo representara. Esta variación sería la más completa y a la vez la que significaría un sujeto social simbólico de nuestra historia nacional.

Una vez recopilada dicha información, se optó por estudiar los elementos literarios que intervienen en esta constante reinterpretación de la muliza. En esta línea, mi trabajo desarrolla la siguiente hipótesis: existen dos categorías, dentro de los estudios literarios, que se presentan en la vigencia de la muliza *Falsía* que son la homeóstasis y la heterogeneidad discursiva. Estos elementos explican la actualización de nuevas intervenciones en el texto de la canción al posibilitar distintas reinterpretaciones de la muliza, es decir, sus diferentes narrativas. Por un lado, la homeóstasis se manifiesta a través de una serie de cambios y alteraciones en las letras y en los códigos musicales que intervienen en la canción a través de los años en concordancia con su contexto social. Por otro lado, la heterogeneidad visibiliza la presencia de tres sujetos sociales como lo son: el sujeto migrante, el sujeto senderista y el sujeto contemporáneo.

## 1. Aspectos teóricos: la muliza en La Ciudad Cantada o literatura popular urbana

Una de las categorías que nos permite formular una propuesta conceptual para abordar el estudio de la literatura popular urbana es, sin duda, *La ciudad cantada*; propuesta por Daniel Mathews Carmelino en su libro *La ciudad cantada. Santiago, Lima y Buenos Aires* (2016). Con Mariátegui se abre la posibilidad de considerar el carácter múltiple de la literatura conformada por varios sistemas literarios entre cultos y populares, en español, quechua y aymara; todos forman parte de nuestra literatura peruana (Cornejo, 1981). A partir de esta premisa, Daniel Mathews comienza su estudio sobre las literaturas urbanas y mantiene una óptica particular en manifestaciones culturales como la música, dado que las actividades musicales juegan un rol significativo en su implicación con la sociedad que las rodea. La categoría de la ciudad cantada trata de ofrecer nuevos objetos de estudio literarios relacionados al interés por la canción popular urbana al considerarla poesía popular. Recordemos que la literatura peruana es una concepción que se ha ido formando y reforzando a través de los años. La pluralidad de nuestro país ha desarrollado distintos sistemas de creación verbal que nos permiten reconocer, estudiar y pensar en el Perú a partir de todos ellos. La canción sería uno de estos sistemas. Es importante mencionar que esta categoría se desenvuelve paralelamente a *La ciudad letrada* de Ángel Rama, ya que “la ‘ciudad letrada’ y la ‘ciudad cantada’ no marchan por separado, sino que tienen una serie de diálogos y tensiones” (Mathews, 2016, p. 214). Además, “es necesario estudiar lo que realmente le importa [o le ha importado] a la gente y no lo que la academia piensa que debiera importarle [...]. La relevancia social, el valor estético y la necesidad de una perspectiva crítica justifican plenamente el estudio de la música popular” (Gonzales, 2001, p. 41). Es conveniente mencionar que la muliza que trataremos en esta investigación se desenvuelve en espacios urbanos. Desde estos, la difusión de este género se debió gracias a las emisoras y discografías ciudadinas que mantuvieron una relación con los cambios sociales y económicos que se producían en el país.

## 2. Homeostasis en Falsía: una breve descripción sobre sus interpretaciones, cambios y transformaciones (1955-2019)

Cuando incursionamos en la música andina como producto de mercado y consumo, damos cuenta de una serie de cambios y transformaciones que se han dado dentro de ese mundo sonoro. Con el autor Santiago Alfaro Rotondo (2015), nos acercamos a una explicación de los procesos de modernización que se suscitaron en la música andina a lo largo del siglo XX. Él menciona que:

Algunas manifestaciones de este universo sonoro dejaron el campo, llegaron a ciudades como Lima y se incorporaron a la modernidad y a la economía capitalista. Los géneros andinos pasaron de ser solo expresiones rurales y comunitarias a configurarse en un tipo de música popular comercializada como mercancía simbólica, al ser creada, distribuida y consumida masivamente a través de medios de comunicación, tecnologías de producción industrial, servicios comerciales, lógicas de mercado y regímenes de propiedad intelectual (p. 133).

Al seguir esta línea, recordemos que la música huanca ha tenido una gran aceptación en sus consumidores a nivel nacional, gracias a los cambios socioeconómicos que se produjeron con las grandes olas de migración interna. La muliza *Falsía*, al situarse en una sociedad cambiante, ha generado dentro de sí una serie de cambios y transformaciones. De allí que hablemos de una *homeóstasis literaria* (el proceso a través del cual algún elemento/cuerpo se adapta a su realidad inmediata), una psicodinámica de la oralidad, es decir, postulados de la literatura de tradición oral que puedan explicar cómo se suscitaron estas alteraciones de la muliza.

Las sociedades orales, para Walter Ong (2000), “viven intensamente en un presente que guarda el equilibrio y homeóstasis desprendiéndose de los recuerdos que ya no tienen pertinencia actual” (p. 52). El autor Ong sostiene que, en sociedades con grafía, los significados de las palabras están registrados en diccionarios, lo que permite conocer sus distintos estratos de conceptualización. Esto, por el contrario, no sucede en las sociedades orales, donde las palabras van a ir adquiriendo significados de acuerdo con el presente real, se adecuan a nuevos públicos conforme va pasando el tiempo y adquieren nuevos sentidos. Así como ellas, nuestra muliza va a desarrollar y seguir estos patrones de reactualización de significados; ya que, con cada nueva interpretación que se presenta, el contexto o la situación en la cual se la enmarque cambiará el mensaje comunicativo.

Mathews señala que en la categoría de ciudad cantada, la poesía urbana, a diferencia de la rural, presenta una autoría fija. Por eso, las letras de las canciones deberían estar registradas en un cancionero que no permita realizar variaciones de ningún grado. Sin embargo, eso no sucede con la muliza *Falsía* (ni con múltiples canciones populares en Latinoamérica, cuyo problema se debe a la falta de registro de la cultura popular), ya que se han encontrado 33 interpretaciones, de las cuales, 25 han presentado variaciones en la letra, en comparación a la composición fundacional. Incluso, encontrar la letra que se cantó por primera vez llevó todo un reto de interpretación, debido a que los datos que nos ofrecen artículos de periódicos o foros en Internet se contradicen. Este fue uno de los problemas principales que se encontró en el camino de la investigación, pues existen dos interpretaciones marcadamente diferentes que pueden considerarse como la letra fundacional. La primera, por parte del Dúo Las Golondrinas, que data del año 1955, y, la segunda, de Flor Pucarina en 1958. A los dos artistas, a través de artículos y foros en Internet, se les menciona como los protagonistas de la primera interpretación de la muliza. Sin embargo, el Dúo Las Golondrinas encuentra un registro discográfico a partir del año 1983, cuando la versión ha podido sufrir distintas variaciones. Por su parte, Flor Pucarina no presenta un registro discográfico, pero sí se encontró una referencia de la letra en su página web. Veamos estas dos interpretaciones:

## **Falsía**

### **Interpretación N.º1**

#### **Dúo Las Golondrinas (1955)**

La vida es una falsía,  
el mundo es ancho y ajeno.

¡Justicia!

Justicia no hay en la tierra,

justicia solo en el cielo;

donde no hay ricos ni pobres.

**5**

Al hombre pido justicia,

al cielo pido clemencia

¡El hombre,

me exige mucho dinero!

y el cielo también me dice:

«tienes pecado y sufres».

**10**

Por las sendas del martirio,

mi alma rueda con delirio;

es la causa que me obliga

decir adiós a este mundo,

sembrado de falsedades

y de injusticias sin nombre,

y de injusticias sin nombre.

**15**

## **Fuga**

Ya me voy de esta tierra herida

en el alma y el corazón.

Mi vida, ya no es vida

en medio del valle de falsedades.

En vida, ya no es vida

en medio de tantas injusticias.

**20**

**25**

Adiós dime, amor mío

a tierras lejanas hoy me retiro.

Entre tantas injusticias,

mi vida no puede sobrevivir.

## Falsía

### Interpretación N.º2 Flor Pucarina (1958)

La vida es una falsía,  
el mundo es ancho y ajeno  
¡justicia!  
justicia no hay en la tierra,  
Justicia solo en el cielo;                   **5**  
donde no hay ricos ni pobres.

Al hombre pido justicia,  
al cielo pido clemencia  
¡El hombre,  
me exige mucho dinero!                   **10**  
y el cielo también me dice:  
«tienes pecado si incumples».

Por las sendas del martirio,  
mi alma queda con delirio;  
es la causa que me obliga                   **15**  
decirle adiós a este mundo,  
tan lleno de falsedades  
y de injusticia sin nombre,  
y de injusticia sin nombre.

## Fuga

Despierta prenda del alma,                   **20**  
no duermas;  
Que no puedo estar más tiempo sin verte.  
Ya que no tengo la dicha  
de amarte;   **25**  
dame siquiera el consuelo  
de verte.

Ambas composiciones parten de un solo tópico: la injusticia. Sin embargo, el cambio tan marcado de la fuga puede agregarles otras alternativas interpretativas. Podemos decir, por un lado, que la interpretación de Flor Pucarina (N.º2), a partir de un plano panorámico, refiere la emotividad de un individuo derrotado ante la mala suerte que es fruto de la injusticia por la mano del hombre, de un antiguo amor y la ausencia de la escucha de un Dios. El yo poético sería un individuo desafortunado por razones particulares que

desconocemos. Por el otro lado, la interpretación del Dúo Las Golondrinas (N.º1) nos permite inferir que este sujeto cantor ahora se encuentra en la situación de migrante, ante tantas injusticias, desaires y desigualdades en la tierra donde se encuentra; o como el yo cantor que la nombra como el “*valle de falsedades*” (v. 23) y que no concibe otra salida más que partir hacia otros lugares. El sujeto nos enuncia de manera explícita que se va “de esta tierra herida / en el alma y el corazón” (v. 20-21).

Explicado este punto, ahora, es conveniente presentar el cuadro donde se registren las interpretaciones que se han encontrado sobre la muliza *Falsía* (Anexo 1). Aquí, podemos observar la evolución de la canción, sus diferentes interpretaciones, los géneros musicales en los que ha incursionado y las letras que han cambiado, es decir, la homeóstasis de la canción. Cabe resaltar que, para la especificación de la columna “Cambios en la letra”, tomamos como textos base las dos interpretaciones antes mencionadas. Además, para la clasificación de estilo musical o género, se ha seguido los postulados teóricos de Juliana Guerrero (2012), quien, desde los estudios de música popular, ofrece un acercamiento hacia la cuestión de género musical.

En “la definición de género en los estudios de música popular excede la noción de forma y en ella se incorporan otros elementos” (Guerrero, 2012, p. 8), la autora menciona que la etiqueta de un género debe valerse no solo de un análisis propiamente musical. Es decir, de la partitura y los códigos musicales en sí, sino que la determinación de un género es, ante todo, el resultado de la escucha por parte del público consumidor donde intervienen tres factores. El primero comprende la performance o estilo particular que el intérprete le ofrece a la pieza musical. El segundo, la naturaleza cultural de la música, donde la asignación de distintos sujetos, ya sea quien ejecuta o quien escucha, proveen a la música distintas etiquetas. Usualmente, los mismos intérpretes suelen darles una mención a sus piezas musicales en el momento de la interpretación. Por ejemplo, en la música andina se presenta uno que otro monólogo al inicio o la mitad de la canción, donde el intérprete suele reflexionar sobre la riqueza musical de la pieza. Si no es el caso, al final de otras composiciones, uno que otra cantante suelta frases como: “¡Ese Huaynito!, ¡Ese zapateo!”; o quizás, en el caso de la música huanca, algunos guapidos huancaínos. El tercero, la intervención de los sujetos que escuchan la canción quienes asignan una determinada etiqueta a la música que consumen.

De esta clasificación podemos concluir algunos puntos:

1. Todas las composiciones que presentan letra son únicamente fieles a la primera estrofa de las interpretaciones N.º1 y N.º2.
2. Las variaciones de algún grado pueden hacer que la canción se preste a otro tipo de lecturas interpretativas a partir de las cuales se generan y reactualizan no solo significados, sino diversos sujetos donde intervienen quienes cantan, para quienes están cantando y en qué contexto lo están haciendo.



3. Cada interpretación se adecua al contexto social desde donde el intérprete se posiciona, también varía la letra e incluso el código musical. Por ejemplo, la composición interpretada por Magaly Lluque (2013) es un tipo de fusión con el rock, una característica significativa que surge desde las últimas décadas del siglo pasado hasta estos últimos años del siglo XXI, donde se observó que las tendencias en la música se han inclinado a las fusiones y a la producción de géneros alternativos.

### 3. Heterogeneidad en tres interpretaciones de la muliza *Falsía*

Otro elemento teórico que se ha tomado en consideración dentro del estudio de esta canción es la heterogeneidad desarrollada por Antonio Cornejo Polar. Se trata de una categoría conceptual que intenta explicar la realidad latinoamericana. Para el autor, la literatura peruana está conformada por una totalidad contradictoria, donde intervienen distintos sistemas literarios. La tesis que sigue Cornejo Polar sostiene que el sujeto latinoamericano no puede ser un individuo orgánico, ya que, por los contextos sociales bajo los cuales se ha generado y desarrollado nuestra historia, este está hecho de una inestable quiebra de muchas identidades (1994, p. 21; Huillca, 2018, p. 51).

Para Raúl Bueno (2004), la categoría de heterogeneidad es uno de los recursos conceptuales con el que América Latina mejor se interpreta a sí misma. Distingue entre la heterogeneidad de base o primaria (que es la condición heterogénea *per se* de toda civilización, consecuencia de la unión de los diversos grupos para la conformación de sociedades más sólidas) y heterogeneidad secundaria o discursiva (donde el texto es el espacio que proyecta el conflicto y la radical e incisiva heterogeneidad sociocultural de la cual Cornejo Polar hace referencia). El modelo crítico de Cornejo Polar requiere de una extensión hacia los contextos culturales, histórico, políticos o sociales. Para el crítico, el texto no es un nómada aislado en el espacio, sino un elemento de la realidad que se refiere muchas veces a la realidad misma. Así pues, la investigación se inscribe en esta línea donde la realidad social y cultural serán un eje por el cual podremos analizar los diversos sujetos presentes en la muliza *Falsía*.

#### 3.1 Sujeto migrante

Durante el siglo pasado, producto de los cambios a favor de la modernización de nuestra sociedad, muchos individuos migraron del campo a la ciudad. Esta situación produjo grandes olas migratorias a partir de la cual se generaron diálogos entre la ciudad cantada y la letrada. Estos acontecimientos migratorios fueron seguidos de un gran cambio donde se insertó una masiva difusión de la música folklórica a nivel nacional. Siguiendo esta línea, la música huanca se insertó en el universo cultural y de consumo sonoro industrial peruano. Además, con la llegada del gobierno nacionalista velasquista, la música huancaína no tardó en arribar no solo a la capital, sino a muchas ciudades más. Junto a esta, las figuras de varios artistas empezaron a representar el imaginario social de colectivos de migrantes. Cabe mencionar que el discurso migrante es radicalmente descentrado, ya que el desplazamiento migratorio duplica el territorio del sujeto y le ofrece, o lo condena, a

hablar desde más de un lugar; es un discurso múltiplemente situado (Cornejo, 1996). El sujeto migrante gestiona su propia performance capaz de representarse a sí mismo y a otros en uno o varios lugares. Además, el recuerdo del terruño estará latente en la mayoría de sus producciones. Como diría Cornejo Polar “serían las voces múltiples de las muchas memorias que se niegan al olvido” (1996, p. 843). Veamos ahora la interpretación de la muliza que ocuparía este sujeto.

## Falsía

### Interpretación N.º1 Dúo Las Golondrinas (1955 / 1983)

#### I

La vida es una falsía,  
el mundo es ancho y ajeno.  
¡Justicia!  
Justicia no hay en la tierra,  
justicia solo en el cielo; **5**  
donde no hay ricos ni pobres.

Al hombre pido justicia,  
al cielo pido clemencia

#### II

¡El hombre,  
me exige mucho dinero! **10**  
y el cielo también me dice:  
«tienes pecado y sufres».  
Por las sendas del martirio,  
mi alma rueda con delirio;

#### III

es la causa que me obliga **15**  
decir adiós a este mundo,  
sembrado de falsedades  
y de injusticias sin nombre,  
y de injusticias sin nombre.

**IV****Fuga**

Ya me voy de esta tierra herida                    **20**  
 en el alma y el corazón.  
 Mi vida, ya no es vida

**V**

en medio del valle de falsedades.  
 En vida, ya no es vida  
 en medio de tantas injusticias.                    **25**  
 Adiós dime, amor mío

**VI**

a tierras lejanas hoy me retiro.  
 Entre tantas injusticias,  
 mi vida no puede sobrevivir.

Desde un inicio, el yo cantor o el yo poético, nos posiciona en un espacio a partir del cual se inserta una situación de falsedad, “la vida es una falsía” (verso 1), una falta de solidez o de firmeza, una situación precaria de estabilidad, una deslealtad. Esta primera unidad comprensiva confirma nuestra interpretación con los versos 3, 4 y 5. En estos se afirma la falta de justicia no solo del terruño, donde se puede encontrar el yo cantor o poético, sino que también nos permite interpretar que la palabra justicia no es algo que se pueda encontrar en ningún lar de la tierra, tan solo en el cielo, donde la distinción entre ricos y pobres no existe (verso 6).

El verso 2 conecta la canción con la célebre novela *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, la cual es considerada como una de las obras clásicas de la literatura peruana. En esta se narra los problemas de la comunidad andina Rumi, liderada por el personaje Rosendo Maqui, quien enfrenta, a través de múltiples escenarios injustos, la codicia y avaricia del hacendado Álvaro Amenábar y Roldán, aquel que termina arrebatando las tierras de la comunidad a sus legítimos habitantes. A continuación, muchos de los personajes, lejos de su comunidad y jugando una suerte de sujeto migrante, experimentaran padecimientos, infortunios, explotación, enfermedades e incluso la muerte. La comunidad, entonces, será la representación de la unidad y la estabilidad del hombre andino o campesino, el despojo de sus tierras significará una irremediable condena para el sujeto que la habita. Incluso, podríamos arriesgarnos a inferir que Emilio Alanya, en el proceso de componer esta muliza, tuvo presente la trama de la novela de Ciro Alegría. Así como muchos poemas provenientes de la ciudad letrada han sido referencias para la composición y creación de múltiples melodías del cancionero latinoamericano, a *El mundo es ancho y ajeno* puede atribuírsele ser

el texto base de *Falsía*. De este modo, podemos darnos cuenta cómo continúa, a través de los años y de las producciones (tanto literarias como musicales o literario-musicales) el diálogo entre dos culturas y dos ciudades, la letrada y la cantada.

En la segunda unidad comprensiva, el narrador-personaje nos presenta al sujeto protagonista de sus desgracias: el hombre (verso 9). La posición del cantor permite ver la presencia de dos individuos enfrentados entre sí en un mismo espacio. Dos sujetos totalmente contrapuestos y divididos por su situación económica, social o cultural. No obstante, después de esta parte, a nuestros dos sujetos se le suma otro. Estos sujetos que encontramos en la interpretación N.º 1 son: a) el yo poético o yo cantor, quien padece de injusticias y representa al sujeto migrante; b) el hombre, quien tiene la etiqueta de tirano, la representación de muchos humanos causantes del infortunio del otro; y c) la Iglesia, aquella mediadora y encargada de hacer justicia sin distinción de clases sociales. En esta línea, podemos mencionar que el migrante, al trasladarse sobre “fronteras culturales y lingüísticas realiza dos acciones de importancia: pone en foco las diferencias —las que ve y las que deja ver— y pone en situación de discurso esas y otras diferencias (las interiores, las que demarcan una identidad quebrada)” (Bueno, 2004, p. 57).

Ahora quisiera centrar mi atención en la cuarta, quinta y sexta unidad comprensiva, donde el yo poético se sumerge en una despedida dolorosa que hiere “en el alma y el corazón” (verso 21) por el abandono inevitable de dejar el terruño donde está asentado. Estas unidades comprensivas se desenvuelven alrededor de un eje temático significativo: *el desarraigo*. La ruptura de las raíces culturales o sociales repercute en la vida emocional de los individuos y grupos sociales, la cual es manifestada a través de un producto discursivo musical. “En el cancionero quechua abundan expresiones de desarraigo que casi siempre tienen que ver con la migración a la ciudad” (Cornejo, 1996, p. 839). Sin duda, este desarraigo o separación conlleva a un proceso de duelo, donde se reconoce la pérdida de relaciones interpersonales, lazos familiares, amicales o amorosos. A partir del verso 26, donde comienza la declaratoria de la despedida, se hace un llamado a un amante, otro sujeto que se posiciona, quizás, en su misma condición, pero que no lo acompañará en el trajín de la partida. Entonces, ocurre un doble desgarramiento, ya que el yo cantor no solo se despide de su tierra, también lo hace del amor hacia otra persona.

En el verso 27 menciona “a tierras lejanas hoy me retiro”. El yo cantor es sumamente transparente cuando se refiere a la lejanía de la tierra a donde parte, pues, aunque no sea demográficamente, se insertará, en lo simbólico, en otro mundo donde ni siquiera tiene la certeza de no estar invadido de nuevo por el “valle de falsedades”, sinónimo de su infortunio. Aunque no se haya ido aún, observamos que el sujeto migrante ya se está posicionando a través de dos espacios “dos mundos de cierta manera antagónicos por sus valencias: el ayer y el allá, de un lado, y el hoy y el aquí, de otro...” (Cornejo, 2003, p. 192). Finalmente, el yo poético nos está enunciando en los versos 28 y 29, “Entre tantas injusticias / mi vida no puede sobrevivir”, que ni siquiera tiene la posibilidad de quedarse en su terruño, porque si lo hace, probablemente su vida, que ya es una falsedad, termine con la totalidad de su

existencia. Esto se comprueba más en la unidad comprensiva cinco: “Mi vida, ya no es vida / en medio del valle de falsedades. / En vida, ya no es vida / en medio de tantas injusticias”.

### 3.2 Sujeto senderista

En la página web Movimiento Popular Perú-Alemania se encuentra publicado un blog titulado *Canciones de la guerra popular en el Perú*, un cancionero conformado por 52 piezas musicales. 32 de estas composiciones son en su mayoría populares y tradicionales de otra autoría, que han sido reutilizadas por el PCP-SL para fines político-guerrilleros. Entre ellas tenemos piezas como el huayno tradicional ayacuchano de autoría anónima *Adiós pueblo de Ayacucho*; *Farsa*, que, sin ninguna duda, es una interpretación reactualizada de la muliza *Falsía*; el huayno huancaíno *Mi chiquitín*; etc.

Aunque los nombres de estas composiciones reactualizadas varíen, hay una clara similitud entre las canciones tradicionales y las actualizadas por el PCP-SL. Veamos, por ejemplo, el caso de *Mi chiquitín* (Anexo 2).

Abilio Vergara Figueroa, en *La tierra que duele de Carlos Falconí: cultura, música, identidad y violencia en Ayacucho* (2010), sostiene que las huellas de la historia de los pueblos se registran y perennizan en sus canciones. En ellas, diversas emociones, donde se ostentan momentos de dolor, de alegría o de lucha, juegan un rol muy importante, pues son transmitidas a las generaciones sucesivas mediante el canto que actualiza, emocional y significativamente, la historia que se está contando. Estas canciones, que han sido usadas por el PCP-SL, registran algunos sucesos importantes de los años que las vieron nacer. El uso de ellas, por el partido, implica una actualización de significados en cuanto al mensaje que se quiere transferir. Recordemos que la música está al servicio de las personas y que, cuando una pieza musical clásica perdura en el imaginario social, es más recurrente que las personas la usen para apoyar algunos sucesos actuales. Entre estas composiciones que perduraron encontramos a *Farsa* (como el PCP-SL la tituló) o *Falsía*. Antes de detenernos en su interpretación, quisiera explicar a qué llamamos sujeto senderista.

Entre los años 1980 al 2000, el Perú se enfrenta en un conflicto armado. Según el *Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* (2003), entre los perpetradores de este conflicto se encuentran las Fuerzas Armadas, policiales, los comités de autodefensa, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru y los llamados senderistas miembros del Partido Comunista del Perú “Sendero Luminoso”, responsable del 54 % del total de muertes y desapariciones reportadas durante el proceso de investigación de la CVR.

El sujeto senderista sería, entonces, todos aquellos actores sociales que se desvuelven dentro y a favor del PCP-SL, sean intelectuales, jóvenes estudiantes, profesores universitarios, maestros rurales, campesinos, masas de población rural o urbana; sujetos que en su mayoría son heterogéneos y que luchan cohesionadamente por un fin común.

Para continuar, será ahora conveniente pasar a la interpretación de esta versión de la muliza. Para su explicación, describiremos de manera sucinta, y de acuerdo al Tomo II de los informes finales de la (CVR), quiénes eran estos actores, su ideología, imaginario social, fines y hechos.

Los inicios de SL fueron registrados el 17 de mayo de 1980 cuando sujetos armados perpetraron, en la localidad ayacuchana de Chuschi, el local donde se guardaban las ánforas y padrones para las elecciones nacionales del día siguiente, lo que se pretendía que fuese un boicot contra estas. Precisamente, en los documentos: “¡Elecciones, no! ¡Guerra popular, sí!” (1980) y “No votar: sino generalizar la guerra de guerrillas para conquistar el poder del pueblo” (1985) se explica la posición del partido ante la votación electoral:

Qué beneficios ha obtenido el pueblo realmente, en los hechos de la participación en la Asamblea Constituyente y en las elecciones generales del 80. Cabe preguntarse ¿qué implican las elecciones? ¿necesita el pueblo concurrir a las ánforas? ¿le conviene al pueblo votar? Viendo la propia experiencia peruana, ¿qué transformación revolucionaria ha conquistado el pueblo mediante votaciones electorales o en actividades parlamentarias?; toda conquista ha sido arrancada en los hechos por la lucha popular. Lo único que cabe hoy es ¡NO VOTAR!; es la única respuesta verdaderamente popular ante las elecciones del Estado reaccionario, hambreador y genocida (PCP-SL, 1985a, p. 35).

**Interpretación N.º2**  
**Sujeto senderista**  
**(Muliza de Huancayo)**  
**(1999 aproximadamente)**

I

El voto es una farsa  
 el pueblo vive oprimido  
 Justicia  
 Justicia no del gobierno  
 Justicia solo en Sendero **5**  
 donde no hay ricos, ni yanquis

II

Al pueblo pido justicia  
 la lucha nos hará libres.  
 El yanqui  
 se llevó nuestra riqueza **10**  
 dejando al pueblo en pobreza  
 que viva la lucha armada.

## III

## Fuga

Dicen que los pobres y el pueblo  
 tienen su lugar en el cielo                    20  
 que mentiras mis hermanos  
 como quieren engañarnos  
 pues los yanquis son los dueños.

A partir de estas premisas, nos adentramos en la interpretación de nuestra muliza. El yo cantor, en la primera unidad comprensiva, se posiciona dentro de la ideología senderista donde “el voto es una farsa / el pueblo vive oprimido” (versos 1 y 2). El yo cantor nos sitúa en un panorama en el cual su realidad inmediata, como es ejercer el voto popular en época electoral, no genera una situación de confianza. Nos explica que no existe la justicia en el sistema bajo el cual se organiza la nación. Se trata de un contexto binario donde gobierno y partido son opuestos, y uno sería la salvación del otro. No es casualidad que en los versos 4 y 5, el sujeto senderista nos ofrezca como único medio la necesidad de seguir las sendas del partido guerrillero para conseguir justicia y salvarnos del gobierno.

La segunda unidad comprensiva se presta a determinar el objetivo principal del partido. En el verso 8, el yo poético alega que “la lucha nos hará libres” de este gobierno injusto que nos mantiene subyugados a un poder ilegítimo. El yo cantor enfatiza esta reiteración de la lucha armada como única solución a la farsa que se vive en esa realidad inmediata. Asimismo, no olvidemos la manera a partir de la cual la frase “el yanqui” (verso 9) de esta interpretación reemplaza a “el hombre” de la interpretación N.º1. Ambos se encuentran al mismo nivel de enemigos y perpetradores, seres causantes del dolor del yo poético.

En la tercera unidad comprensiva, la ideología del sujeto senderista es totalmente descubierta, “Por las sendas del marxismo / leninismo, maoísmo / es la causa que me anima / decir al pueblo peruano / que viva el nuevo gobierno” (versos 13-17). Marxismo-leninismo-maoísmo serán la causa, el aliento y la motivación para decirle al pueblo peruano que la implementación del nuevo gobierno será el sendero luminoso que permita, por siquiera una vez en la vida, ofrecer la estabilidad y justicia que todos los compatriotas han reclamado por mucho tiempo. Finalmente, en la Fuga, nuestro yo cantor replica aquella idea del eterno descanso y gratificación después de llegada la muerte sobre aquellos que han sufrido en la tierra. “Dicen que los pobres y el pueblo / tienen su lugar en el cielo” (versos 19-20). Sin embargo, no tarda en recordarnos que eso también es una mentira (verso 20).

### 3.3 Sujeto contemporáneo

En los primeros años del nuevo milenio se ha suscitado un fenómeno, que tiene que ver con una gran combinación de mezclas sonoras, dentro de un mismo género musical: la fusión. El sujeto social contemporáneo que se propone en esta sección tiene relación con estos acontecimientos.

Según el antropólogo Efraín Rozas, en el Perú, los músicos que han trabajado estos géneros híbridos a partir de las últimas décadas del siglo pasado y los inicios del XXI —como las agrupaciones musicales La Sarita, Polen, Los Mojarras, UCHPA, etc.— buscaron resolver el problema de la identidad peruana al ofrecer una “unidad en la diferencia”. Es decir, frente a la diversidad cultural, reflejada en las distintas sonoridades musicales, costumbres o grupos culturales del Perú, hubo un deseo por trascender esa diferencia para alcanzar al otro a través de la música. Con ello, se intentó mezclar diferentes variantes musicales para crear una unidad donde se muestren las distintas maneras de escuchar al mundo. De modo que, al captar el espíritu de las diferentes tradiciones y subjetividades de los individuos peruanos, se logró que diversos sujetos de distintos estratos sociales amplíen su imaginario musical. De allí que hablemos de nuevas experiencias musicales que permitieron la creación de géneros más experimentales y electrónicos. Como las creaciones de Juan Manuel Gonzales García —más conocido como Miki Gonzales, músico hispano-peruano, cuyo trabajo se destaca por las producciones de fusión sobre el rock, ritmos andinos, afroperuanos y electrónicos— y Christian Galarreta —más conocido como Sajjra Chrs Galarreta, músico ruidista peruano que ha desarrollado su obra basada en una amplia trayectoria sobre la exploración sonora experimental—.

En este punto, trataremos dos interpretaciones que representarán la propuesta de sujeto social contemporáneo. De la mano de Miki Gonzales, encontramos la interpretación de nuestra muliza con el mismo título: *Falsía* del álbum “Iskay: Inka Beats” (2006), su onceavo álbum y cuarto experimento de género *Chill Out* (género musical contemporáneo que engloba a gran cantidad de vertientes dispares de géneros musicales andinos). En esta obra se aprecia una primorosa mezcla musical de lo andino con lo electrónico. Por su parte, Sajjra Chrs Galarreta nos ofrece una versión más curiosa de la muliza que pertenece al disco “Synthexces” (2019), una colección de canciones telúricas, etéreas e inclasificables. El artista crea un balance perfecto entre la tradición y la experimentación. Christian entabla un diálogo con algunas tradiciones musicales, a partir de las cuales toma patrones rítmicos como bases sonoras, para la creación de una nueva pieza experimental. Galarreta se sumerge en el género *noise* conocido también como ruidismo, una variante musical caracterizada por el uso expresivo del ruido. Con este disco, el músico nos sumerge en composiciones influenciadas por la modernidad y la tradición oriunda de nuestra sierra peruana.

En síntesis, el sujeto social contemporáneo que proponemos utiliza géneros que se encuentran en el mayor auge de la escena musical contemporánea, tales como el *chill out*, el electro, y el *noise*. Se trata pues del músico que experimenta con diferentes sonoridades. Si bien es cierto que este tipo de música tiene sus orígenes años atrás, en esta investigación se estudia la aparición de nuestra muliza, o nuestra música andina, como nueva protagonista en estos escenarios sonoros que permiten, a su vez, la vigencia de esta composición en el imaginario musical del Perú. Es importante recordar que el mercado industrial de la música electrónica también genera identidades que son muchas veces guiadas por nuevas generaciones. Estas rompen el statu quo de los géneros más tradicionalistas para, a partir de ello, crear nuevas melodías. Aunque las versiones recogidas para este sujeto social no



posean letra, la recomposición de la muliza en distintos géneros nos permite encontrar las múltiples voces que han permitido la vigencia de *Falsía*, las múltiples voces del pasado que se presentan en el hoy y el ahora.

### **Conclusiones *da capo***

El análisis de la muliza *Falsía* ha tenido que ser enfrentado desde diversas problemáticas que hemos encontrado durante la realización de la investigación. Una de ellas fue la gran carencia de fuentes bibliográficas, como cancioneros o material discográfico libre, que ha generado una significativa falta de interés en cuanto al estudio de las canciones populares urbanas. A partir de ello, se hizo muy complicado recopilar datos exactos de las canciones. Esto produce, a la larga, una gran problemática para las futuras generaciones académicas que deciden escoger la canción urbana como objeto de estudio en sus investigaciones dentro de los estudios literarios.

Los cambios que se han suscitado en las letras y en los códigos musicales de la muliza *Falsía* responden a un fenómeno homeostático que evidencia una constante adaptación de la canción al contexto social que la rodea. Su vigencia actual ha permitido sumergirnos en la identificación de diversos sujetos sociales quienes se han hecho presentes en la actualización de cada interpretación. Estos toman posesión de la muliza para ofrecerle nuevos significados que pueden ser muy distintos de la versión original. Además, los sujetos que intervienen en la reactualización de *Falsía* van a ir creando nuevas identidades y emociones narrativas. El público consumidor de estas melodías empatizará en la versión que más se adecue a sus gustos y experiencias musicales-narrativas. Algunas personas se inclinarán más por las narraciones del sujeto migrante; otras, por el sujeto senderista; y otras, por el sujeto contemporáneo.

El nuevo reto que toca enfrentar, en épocas que atraviesan la experimentación musical de todo tipo, es pensar en la muliza a partir de las nuevas adaptaciones que se harán de ella en un futuro próximo o lejano. Pedirle a la juventud que no toque cierto tipo de piezas tradicionales o decirles que toquen como en un tiempo pasado para preservar la tradición, es hacer que la música no evolucione, que se limite, y que estos nuevos artistas que se están gestando no tengan una voz propia. Por lo pronto, es maravilloso ver como nuestras canciones andinas evolucionan y perduran en el tiempo al quedar inmortalizadas en diferentes sonoridades, ya que sabemos, como dice Horacio Guarany, que “si se calla el cantor / calla la vida / porque la vida, la vida misma es todo un canto”.

## Anexos

**Anexo 1**  
**Cambios y transformaciones de la muliza *Falsía* (1955-2019)**

	Interpretaciones	Año	Estilo musical / género	Cambios en la letra
1.	Los Aborrecidos de Huancayo	-	Sin registro sonoro	No se registró letra
2.	Las Golondrinas	1955 /1983	Muliza	Interpretación N.º1
3.	Flor Pucarina	1958	Muliza	Interpretación N.º2
4.	El Dúo Huancayo	1960 (¿?)	Huayno de Huancayo y serenata andina.	Interpretación N.º2
5.	Picaflor de los andes	1966	Muliza	Interpretación N.º1, eliminación de la segunda estrofa.
6.	Alicia Maguiña	1976	Voz e instrumental - guitarra, fuga de huayno	Interpretación N.º1, cambios en la estrofa 26 y 27: <b>Adiós dime,</b> <b>amorcito,</b> 26 a mundos lejanos <b>ya me</b> <b>retiro.</b> 27
7.	Dúo Hermanas Zevallos	1981	Muliza	Interpretación N.º1, cambios en los versos del 24: Mi vida, ya no es vida 23 <b>en medio de tantas</b> <b>injusticias</b> 24 Se eliminan los versos del 26 al 29.
8.	Perú Andino - Inti Raymi - Folklore Des Andes	1984	Sin registro sonoro	No se registró letra.

	Interpretaciones	Año	Estilo musical / género	Cambios en la letra
9.	Canciones de la guerra popular en el Perú	1999 (¿?)	Sin registro sonoro	La canción está totalmente modificada.
10.	Raúl García Zárate	1958-2000	Instrumental - guitarra	No se registró letra
11.	Miki Gonzales	2006	Dance/electrónica	No se registró letra
12.	Orquesta Selección del Centro	2010	Orquesta	No se registró letra
13.	Heraldos del Perú	2014	Muliza	Interpretación N.º2
14.	María Jesús Rodríguez	2015	Muliza con fuga de Huayno	<p>Esta versión presenta las tres primeras estrofas de las interpretaciones N.º1 y N.º2. Asimismo, se evidencia todo un cambio en la fuga.</p> <p>Se cree que se unió el estribillo de la canción <i>Déjame Nomás</i> de Flor Pucarina. Veamos la fuga añadida:</p> <p>El tiempo se encargará / de castigar tus malas acciones, / de castigar tus falsas promesas. / Te he querido no lo niego, / por tu culpa estoy sufriendo, / entre penas y alegrías / trataré yo de olvidarte.</p>
15.	Sajira	2019	Noise / experimental	No se registró letra
16.	Michael Magán Palomino	2019	Arreglo coral	No se registró letra al momento de la recopilación.

17.	Manuel Silva Pichincucha	Sin registro	Voz e instrumental - guitarra	<p>Interpretación N.º2, cambios en el verso 10: ¡El hombre 9 <b>Tienes dinero me dice!</b> 10</p> <p>El verso 20: <b>Despierta negra del alma,</b> 20 No duermas.</p> <p>El verso 23: <b>Mira que no puedo estar</b> 23 Sin verte. 24</p> <p>Asimismo, hay una añadidura de dos versos: Si tú me has querido, te quiero / Si tú me has amado, ¡ay me muero!</p>
18.	Nancy Manchego	Sin registro	Muliza	<p>Interpretación N.º1, cambios en los versos del 23 al 29:</p> <p><b>Mi vida, ya no es vida</b> 23</p> <p><b>en medio de tantas ingraticudes</b> 24</p> <p><b>Mi vida, ya no es vida en medio te tantas injusticias.</b> 25</p> <p><b>Adiós dime, amor mío</b> 26</p> <p><b>a tierras extrañas ya me retiro</b> 27</p> <p><b>Al ver tantas injusticias,</b> 28</p> <p><b>mi vida no puede sobrevivir</b> 29</p>

19.	Gina Matos	Sin registro	Interpretación Arpa - charango	<p>Interpretación N.º2, con añadidura de dos versos en la fuga:</p> <p>Aunque no me quieras, te quiero / Aunque no me ames, te amo yo.</p>
20.	Martina Portocarrero	1995	Muliza con quena más fuga de Huaylas	<p>Interpretación N.º2, con añadidura de dos versos en la fuga:</p> <p>Aunque no me quieras, te quiero / Aunque no me ames, te amo yo.</p>
21.	Flor De La Oroya	Sin registro	Muliza	<p>Esta versión presenta las tres primeras estrofas de las interpretaciones N.º1 y N.º2. Asimismo, se evidencia todo un cambio en la fuga que es la siguiente:</p> <p>[término inentendible] de Huancayo no me dejes preso / Voy dejando un pedazo de mi vida / la neblina de aquel cerro / casi me ha tapado / y un lindo paisanito me ha salvado / y una linda huancaína me ha salvado. Nota: el registro sonoro de esta interpretación no se presenta con total claridad.</p>

22.	María Jesús Rodríguez ft. Eusebio Chato Grados	Sin registro	Muliza	<p>Interpretación N.º1, cambios en:</p> <p>Verso 12: <b>Tienes pecados y sufres</b> <b>12</b></p> <p>Verso 14: <b>mi alma vaga con delirio;</b> <b>14</b></p> <p>Añadidura de dos versos en la fuga:</p> <p>Aunque no me quieras, te quiero / Aunque no me ames, te amo yo.</p>
23.	Chivillo de los Andes ft. Radiante Huanca Perú	Sin registro	Muliza con fuga de huayno	<p>Interpretación N.º2, cambios en:</p> <p>Verso 7: <b>Al cielo imploro justicia</b> <b>7</b></p> <p>Verso 12: <b>Tienes pecados y sufres</b> <b>12</b></p> <p>Verso 14 <b>mi alma llora su destino;</b> <b>14</b></p> <p><b>Fuga:</b> Quiero besar tu boca / jugar con tus cabellos / y amarnos por siempre / quiero que estés conmigo/ recorrer tus entrañas / eso es imposible / qué importan tus mentiras / qué importan tus promesas / si tú estás</p>

				<p>conmigo / déjalos que critiquen / déjalos que murmuren / si tú estás conmigo / déjalos que critiquen / que murmuren sus mentiras / y es que nunca yo he amado / como amamos para siempre.</p>
24.	Amanda Portales	2015	Muliza	<p>Interpretación N.º1, cambios en:</p> <p>Verso 17:  <b>Tan lleno de falsedades</b>                    <b>17</b></p> <p>Fuga, verso 24:</p> <p>Mi vida ya no es vida                  23  <b>en medio de tantas ingratitudes</b>                    <b>24</b></p> <p>Verso 26-29:  <b>Amor nuevo, amor viejo,</b>                    <b>26</b>  <b>A tierras lejanas yo me retiro</b>                    <b>27</b>  <b>Al ver tanta injusticia</b>                    <b>28</b>  <b>mi vida no puede sobrevivir</b>                    <b>29</b></p>
25.	Marita Meza	Sin registro	Muliza	<p>Interpretación N.º1, uno que otro cambio en la fuga:</p> <p>Ya me voy a otras a otras tierras lejanas / herida del corazón / A los años amor mío /</p>

				<p>A tierras yo me manejo A los años amor mío [...]</p> <p>Nota: el registro sonoro de esta interpretación no se presenta con claridad.</p>
26.	Nieves Alvarado	Sin registro	Muliza	<p>Interpretación N.º2, con añadidura de dos versos en la fuga:</p> <p>Aunque no me quieras, te quiero / Aunque no me ames, te amo yo.</p>
27.	Rosa Flor	2011	Muliza	<p>Interpretación N.º1, cambios en:</p> <p>Verso 14: <b>Mi alma vaga con delirio; 14</b></p>
28.	Janetmy moreno y su orquesta Los Tarumas de Tarma	Sin registro	Muliza	<p>Interpretación N.º1, cambios en:</p> <p>Verso 17: <b>Tan lleno de falsedades 17</b></p> <p>Fuga, verso 24: Mi vida ya no es vida 23 <b>en medio de tantas ingraticudes 24</b></p> <p>Verso 26-29: <b>Amor nuevo, 26</b> <b>A tierras lejanas yo me retiro 27</b> <b>Al ver tanta injusticia 28</b> <b>mi vida no puede sobrevivir 29</b></p>



29.	Karla Sofía	Sin registro	Muliza con huayno	<p>Interpretación N.º2, cambios en:</p> <p>Verso 7: <b>Al cielo imploro justicia</b> 7</p> <p>Verso 14 <b>mi alma vaga su destino;</b> 14</p> <p>Verso 12: <b>Tienes pecados y sufres</b> 12</p> <p><b>Fuga:</b> Despierta negra del alma, / No duermas; / Mira que tu fiel amante te espera / Aunque no me quieras, te quiero/ Aunque no me ames, te amo.</p>
30.	Magali Lluque	2013	Muliza fusión con rock	Interpretación N.º2
31.	Rosaflor Vallejo ft. Diosdado Gaytán Castro	Sin registro	Muliza (¿?)	<p>Interpretación N.º1, cambios en: Verso 14 <b>mi alma vaga con delirio;</b> 14</p>
32.	Eusebio Chato Grados	Sin registro	Muliza	<p>Interpretación N.º2, con añadidura de dos versos en la fuga:</p> <p>Aunque no me quieras, te quiero / Aunque no me ames, yo te amo.</p>
33.	Sadham José	Sin registro	Muliza	<p>Interpretación N.º1, eliminación de la segunda estrofa, así como de los versos del 23 al 25.</p>

## Anexo 2

### ***Mi chiquitín***

**Huayno huancaíno**

**Interpretación: picaflor de los andes**

Mi chiquitín,  
pedazo de cielo  
Mi chiquitín,  
rayito de luna.

Tienes mi sangre y llevas mi nombre  
Dios te bendiga, chiquito, chiquitín

Solo te pido,  
cuando seas grande  
Cuides mis pasos  
mis últimos días  
Solo te pido,  
cuando seas grande  
Cuides mis pasos mis últimos días

### ***Mi chiquitín***

**Huayno huancaíno**

**Interpretación: PCP-SL**

Mi chiquitín  
cuando seas grande  
mi chiquitín  
serás guerrillero.

Porque naciste  
en tiempo de guerra  
al instaurarse  
las Bases de Apoyo.

Solo te pido  
cuando seas grande  
nunca te alejes  
de la línea roja.  
La cual es luz  
de los oprimidos  
y garantía  
hacia el comunismo.

## Referencias

- Alcamusicales. (7 de agosto de 2015). D´Kasta - Falsía. [Video].  
YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=pLP5\\_NoQEew](https://www.youtube.com/watch?v=pLP5_NoQEew)
- Alfaro, S. (2015). La música andina como mercado de consumo. En Raúl R. Romero (Ed.). *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Instituto de Etnomusicología - IDE. Pp. 130-181.
- Alicia Maguiña: Tema. (2 de septiembre 2015). *Falsía*. [Audio].  
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=E-qkFV5d6Z0>
- Amanda Portales: Tema. (30 de mayo de 2015). *Falsía (Despedida)*. [Video].  
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=IVipJPF0Xco>
- Arguedas, J. (1989). *Indios, mestizos y señores*. Editorial Horizonte.
- Aviruka. (23 de octubre de 2017). Raúl García Zárate. *Falsía. Muliza de Junín*. [Video].  
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=8bAtDGsWJXk>
- Bandcamp. (mayo 2019). Synthexcess.  
<https://buhrecords.bandcamp.com/album/synthexcess>
- Bernal, D. (1978). *La Muliza. Teorías e investigaciones. Origen y realidad folklórica. Su técnica literaria y música*. G. Herrera Editores.
- Bueno, R. (2004). *Antonio Cornejo Polar y los Avatares de la cultura Latinoamericana*. Fondo Editorial de la UNMSM.
- Cornejo, A. (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Horizonte.
- Comisión De La Verdad y Reconciliación. (2003). *Informe Final, Tomo II: Primera parte. El proceso, los hechos, las víctimas*.
- Ciro, A. (1981). *El mundo es ancho y ajeno*. Talleres de Editorial Rocarme S.A.
- Cornejo, A. (1981). *La cultura nacional: problema y posibilidad*. Lluvia editores.
- Cornejo, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y Discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, 62(176-177), pp. 837-844.
- Cornejo, A. (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Horizonte.
- Degregori, C. (1990). *El surgimiento de Sendero Luminoso. Ayacucho 1969-1979 del movimiento por la gratuidad de la enseñanza al inicio de la lucha armada*. IEP Instituto de Estudios Peruanos.
- Encantos Del Perú. (24 de julio de 2019). *Karla Sofía - Falsía*. [Video].  
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=BO3VbBouuvv>

- Eusebio Chato Grados. (3 de marzo 2020). *Falsía*. [Video].  
 YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=zB0N3g48W3I>
- Gonzáles, J. (2001). Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista Musical Chilena*, 55 (195), p. 38-64. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/485/398>
- Guerrero, J. (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. En *Revista Transcultural* (16), <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/412/el-ge-nero-musical-en-la-mu-sica-popular-algunos-problemas-para-su-caracterizacio-n>
- Hijos de Cochangara Lima (16 de septiembre de 2017). *Flor Pucarina: Déjame nomás*. [Audio]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=6bjTSRydcO>
- Horacio Guarany: Tema. (21 de febrero 2015). *Si Se Calla el Cantor*. [Audio].  
 YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=y5ggC26V\\_kg](https://www.youtube.com/watch?v=y5ggC26V_kg)
- Huillca, R. (2018). *Transculturación y heterogeneidad en “el despacho a los muertos”: estudio de un relato oral andino sur peruano*. [Tesis de licenciatura en Literatura y Lingüística, Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa, Perú.]
- Ingaroca, P. (2018). *La historia de la Muliza en la Provincia de Tarma*. [Tesis para optar el Título de Licenciado en Administración Especialidad Hotelería y Turismo, Universidad Nacional del Centro del Perú, Huancayo, Perú.]
- Jcasquerozai. (4 de agosto de 2015). *Falsía muliza en Dúo María Jesús Rodríguez y Eusebio Chato Grados Perú*. [Video].  
 YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=womQDIUUIJ4>
- Jcasquerozai (4 de agosto de 2015). *Falsía muliza interpretada por Dúo Hermanas Zevallos Perú*. [Video]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=V90g2abw1lk>
- Joo, G. (10 de agosto 2015). Extraordinario compositor de acerado talento. Emilio “Moticha” Alanya Carhuamaca. *El Huacón*. Pp.28-29 [https://issuu.com/revistaelhuacon1/docs/web\\_108](https://issuu.com/revistaelhuacon1/docs/web_108)
- Juan Carlos. (28 de agosto de 2015). *Rosa Flor - Falsía*. [Video]. YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=L1Pzi\\_hMzu4](https://www.youtube.com/watch?v=L1Pzi_hMzu4)
- LimaPeru.TV. (30 de julio de 2015). *María Jesús Rodríguez Falsía 2015 en vivo La Miski*. [Video].  
 YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=voF6fjCM7lc>
- María Chipz. (24 de octubre de 2013). *Falsía - Magali Luque cover Emilio Alanya*. [Video].  
 YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Q8U4zOWZLGc>
- Marita Meza V. (27 de mayo de 2019). *Marita Meza - Falsía (Muliza)*. [Video].  
 YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=SFrlZgerG5o>
- Mathews, D. (2014) *La ciudad cantada Literaturas populares urbanas en Lima y el Cono Sur*. [Tesis Doctoral en Literatura Latinoamericana, Universidad de Concepción, Concepción, Chile].

- Mathews, D. (2016). *La ciudad cantada (Lima, Santiago, Buenos Aires)*. Centro de Desarrollo Étnico - CEDET
- Miki Gonzáles: Tema. (11 de septiembre de 2017). *Falsía*. [Audio].  
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=BlmFW0gHJX4>
- Movimiento Popular Perú-Alemania. Volksbewegung Peru - Deutschland. (s/f). *Canciones de la Guerra popular en el Perú*. <http://www.pagina-libre.org/MPP-A/Cancionero.html#23>
- Nancy Manchego Oficial. (24 de enero de 2019). *Falsía - Nancy Manchego - Concierto "Primavera Andina" - BNP*. [Video].  
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=YByDCI5y73g>
- Ong, W. (1987). *Oralidad y Escritura*. Fondo De Cultura Económica.
- Pajuelo, Luis (2000). Anatomía del sufrimiento. Lectura interpretativa de la muliza *A ti*. En *Revista Arqueología y Sociedad* (13), 209-218. Fecha de consulta 06/08/2020.
- Pérez, A. (1994). *El folklore literario del Cerro de Pasco*. Editorial "San Marcos".
- Picaflor de los Andes Sitio Oficial. (25 de marzo de 2018). *Mi chiquitín*. [Video].  
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=kTj4alJb33A>
- Picaflor de los Andes Sitio Oficial. (3 de mayo de 2020). *Picaflor de los Andes - Falsía*. [Video]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=SSotl2hix3l>
- Pichinkucha. (s/f). *Falsía - Manuel Silva "Pichincucha"*. [Video].  
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=nn1-3zjwA10>
- Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte.
- Sadham José Oficial. (2 de octubre de 2019). *Sadham José - Falsía | Muliza*. [Video].  
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=z-15zae7N2E>
- Sajjra. (22 de agosto de 2020). "Arkalra" (for 3 grand pianos) presented as a sound installation. <http://sajjra.net/>
- Sajjra: Tema. (10 de mayo de 2019). *Falsía*. [Audio].  
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=gRuKcpwXoUA>
- Sprite1588. (s/f). *Nieves Alvarado - Falsía (Muliza)*. [Video].  
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ojLpDUtWUWg>
- Sumac Pacha (15 de febrero de 2020). *Falsía: Gina Matos*. [Video].  
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ROXRNbsYojg>
- TV Perú. (24 junio de 2016). *Flor de la Oroya - Miski Takiy*. [Video].  
YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=FSLZ\\_rWEuFs](https://www.youtube.com/watch?v=FSLZ_rWEuFs)
- Universidad Nacional Mayor de San Marcos. (2005). *Fusión Musical - Perú*. [Video].  
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=y0zm75BACe4>

- Universidad Nacional de Música. (24 de septiembre de 2019). *Taki 2019: Resultados segundo concurso de creación de obras corales*. <https://www.unm.edu.pe/taki-2019-resultados-segundo-concurso-de-creacion-de-obras-corales/>
- Various Artists - Topic. (13 de octubre de 2015). *Falsía - Orquesta Selección del Centro*. [Audio]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=2JhISf9K1cE>
- Vergara, A. (2010). *La tierra que duele de Carlos Falconí: cultura, música, identidad y violencia en Ayacucho*. Recuperado de: <http://www.posgrado.unam.mx/musica/pdfLR/sesion6/VergaraCarlosFalconi.pdf>
- Víctor Hugo Pomalaya Baldeón. (5 de noviembre de 2016). *Falsía - Dúo Huancayo*. [Audio]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=leCSTJ60jM8>
- Vinilos Antiguos. (3 de octubre 2020). *Falsía - Dúo Las Golondrinas*. [Audio]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=w7a1DRQjqkg>
- Yanet Moreno. (15 de enero de 2020). *Muliza Falsía - Yanet Moreno*. [Video]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=FL2rGcuXpOg>





**Diego Ivan Berrospi Gutiérrez  
(Lima,1993)**



Compositor peruano, Bachiller por el Conservatorio Nacional de Música. Ganador del premio Kalevi-Laura Fiestas desde Finlandia, y segundo premio en TAKI 2022. Miembro del primer ensamble de Laptops en Perú. Incluido como una de las jóvenes promesas de la creación nacional por la Asociación Cultural Musuq, cursó Estudios Superiores en la UNM bajo las enseñanzas de Benjamín Bonilla, José Sosaya y Dante Valdez. Aun como estudiante, presentó obras dentro y fuera de su casa de estudios, destacando estrenos con el Coro Nacional del Perú, músicos del Curtis Institute of Music, entre otros. Fue admitido en diferentes estancias internacionales, como el programa de composición del Curtis Institute of Music, programa en Sewanee Summer Music Festival, Tennessee, o la residencia en el ECI Festival en Hidden Valley, California, siendo además becado para ello. Ha recibido clases de compositores de la talla de Wang Jie, Nick DiBerardino, Jorge Variego, Aaron Hunt, y más. Es cofundador y administrador de Sinapsis, y ha estado a cargo tanto de sus cinco ediciones como del Festival de Música Coral Peruana 2021 y el Encuentro Entre Compositores Peruanos 2022.



# La influencia del cuento de Arguedas en la elaboración de la obra *El Ayla* de Nilo Velarde

The influence of the Arguedas' tale in the development  
of the work 'El Ayla' of Nilo Velarde



Diego Ivan Berrospi Gutiérrez



**Universidad Nacional de Música**

2017075073@unm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-2990-1406

## Resumen

A lo largo de la historia de la composición académica universal ha existido una constante motivación de los creadores por explorar elementos, musicales o no, que puedan generar un rasgo de identidad tanto nacional, regional o personal. Esto, por supuesto, no ha sido ajeno a la realidad musical peruana al encontrar una suerte de simbiosis con otras ramas culturales y al ser una alternativa para la escritura de música nueva desde finales del siglo XX hasta la actualidad. Con dicho fin, este trabajo se basa en el análisis para determinar aquellos elementos musicales que reflejen una influencia artística del cuento *El Ayla*, de José María Arguedas, en el proceso creativo del compositor Nilo Velarde Chong, uno de los músicos peruanos más destacados del nuevo siglo, para la elaboración de su obra homónima compuesta para ensamble de cámara.

## Palabras clave

El Ayla; música peruana contemporánea; análisis; Arguedas.

## Abstract

Throughout the history of universal academic composition there has been a constant motivation of creators to explore elements, musical or not, that can generate a feature of national, regional, or personal identity. This, of course, has not been alien to the Peruvian musical reality, finding a kind of symbiosis with other cultural branches, and being an alternative for the writing of new music from the late twentieth century to present. To this end, this work is based on the analysis to determine those musical elements that show an artistic influence of the story "El Ayla," by José María Arguedas, in the creative process of



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

the composer Nilo Velarde Chong, who is one the most prominent Peruvian musicians of the new century, for the elaboration of his homonymous work, composed for chamber ensemble.

### Keywords

El Ayla; contemporary Peruvian music; analysis; Arguedas.

Recibido: 15/05/22

02/06/22

### Introducción

#### Estructura

El presente trabajo está dividido en dos capítulos. El primero abarca el estado del tema en cuestión: se describen las investigaciones previas a la propuesta actual, así como el contexto histórico de los personajes involucrados en el estudio. En este caso, se hace una breve mención de las contribuciones de Arguedas a la comunidad etnológica y literaria, además de la repercusión que, desde dichos aportes, tuvo en artes como la pintura y la música. Posteriormente, se señala la actualidad de la música contemporánea peruana, en específico aquella corriente surgida desde la década del 2000, donde se encuentra ubicada históricamente la obra del compositor a tratar.

El segundo capítulo es el centro de la investigación, donde se hace un examen de los dos materiales principales: el cuento y la obra musical. Respecto al primero, se realiza un análisis de su estructura y las características de las secciones disgregadas. A continuación, el trabajo se centra en la música y se presentan, de manera analítica, los elementos musicales más importantes de la obra. Finalmente, se realiza un estudio de la forma y se mencionan las conexiones que existen entre la narración y la pieza musical para concluir en las posibles influencias que el cuento de Arguedas ha tenido sobre la obra de Velarde.

#### Fuentes

Los materiales principales son la narración de José María Arguedas, contenida en el libro *Amor mundo* (1967) y las partituras de *El Ayla* que han sido proporcionadas por el compositor de manera directa. Es importante mencionar que existen dos formatos de la obra musical: la primera, compuesta de manera original, para flauta, clarinete bajo, violín, violonchelo y piano; y una segunda versión escrita para el Ensamble de Instrumentos Tradicionales del Perú, estrenada en 2017, en el Teatro Municipal de Lima. Esta investigación se centrará únicamente en la primera, que fue compuesta y estrenada en 2014.

#### Objetivos

Plantear desde cero una obra musical requiere de una serie de toma de decisiones iniciales como, por ejemplo, determinar si será música pura o si tendrá una estructura dependiente

de un programa. Un punto de partida para ambos casos es lo que se denomina el concepto, lo cual el *Diccionario de la Real Academia Española (RAE)* define como “la idea que concibe o forma el entendimiento”. En este caso, el entendimiento es la obra y la idea es lo cual determinará su forma y tiempo para desenvolverse.

En *El Ayla* se tiene el ejemplo de una obra construida a partir de un concepto que ya se encuentra desarrollado previamente en un cuento del mismo nombre. Además, la narración está basada en la historia que se rige alrededor de un ritual, del cual no se tiene un conocimiento exacto de su origen, pero sí de su actualidad. El creador, si bien ya se encuentra condicionado a todos los elementos que yacen en dicho relato, tiene una cierta ventaja debido a que en la música los materiales y símbolos no tienen connotaciones del todo determinadas y pueden ser interpretadas de diferentes formas (LaRue, 1989). En ese sentido, el compositor es quien puede decidir qué materiales musicales va a utilizar para favorecer su visión respecto a la obra literaria y, por consiguiente, acercarse a su propia verdad.

Por todo ello, este trabajo se centra en identificar cuáles son dichos materiales musicales —entendiéndose estos como elementos melódicos, rítmicos, formales o instrumentales— que el compositor ha encontrado propicios para la interpretación de la obra de Arguedas.

## 1. Antecedentes de la investigación

El valor del legado que José María Arguedas ha dejado en la cultura peruana no solo se limita al ámbito literario, sino también al de las ciencias sociales. Sus aportes etnológicos y antropológicos son cada vez más respetados tanto por críticos como por investigadores actuales quienes, a diferencia de sus contemporáneos, confirman la profundidad y trascendencia de la visión que él construyó (García-Bedoya, 2011).

El autor de *Los ríos profundos* mantuvo un contacto muy cercano desde temprana edad con el mundo andino. Su madrastra, en acción de desprecio, lo obligaba a dormir en precarios lugares de su hogar, donde la única compañía que poseía era la de los indios sirvientes. José María, fruto de este contacto continuo, adquirió un especial aprecio por las costumbres de estos hombres, por sus relatos, por su lengua, y por todo aquello que alimentó, a su vez, la profunda curiosidad que nacía por lo propio del hombre andino.

Las narraciones de Arguedas son las que más claramente dibujan estos escenarios en los que él estuvo implicado toda su vida, y de los cuales obtuvo información amplia más adelante, ya que su posterior trabajo como etnólogo lo trasladó a diferentes lugares de los Andes para la recopilación directa e indirecta de datos referentes, entre otras cosas, a las actividades características del lugar. Se sabe que Arguedas no separa verdaderamente etnología y obra artística (Murra, 1987, como se citó en Calero, 2006), por lo que sus narraciones están estrechamente ligadas a lo que él pudiera descubrir producto de sus indagaciones. Uno de los relatos más destacados con estas características exploratorias

es el cuento *El Ayla*, publicado en 1967, el cual trata precisamente de una celebración ancestral, en este caso, relacionada con la limpieza de los acueductos. En dicho cuento, los personajes indígenas celebran ese momento de euforia con danzas, embriaguez y cánticos. El personaje principal es un joven llamado Santiago, quien presencia los actos propios del festejo, los cuales no deberían ser vistos por cualquier individuo y, pudiendo ser delatado y ajusticiado por fisgón, logra salir ileso. Al respecto, Edmer Calero del Mar publica para el *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, en 2006, el artículo "Etnohistoria y elaboración literaria de El Ayla, de José María Arguedas", donde realiza diferentes observaciones del contexto donde sucede el referido evento, además de un breve análisis de la forma, estructura y trama del cuento.

Arguedas, aparte de ser estudiado como un actor importante en el movimiento cultural nacional del siglo XX, hizo constar su presencia en los círculos intelectuales y artísticos, y alude la cercana amistad que tuvo con el escritor Emilio Adolfo Westphalen, con quien compartía opiniones respecto a, por ejemplo, el arte plástico. Cornelio (2016) explica:

En relación con la producción plástica, Arguedas se muestra como un espectador muy atento. En una carta fechada el 23 de noviembre de 1951, le escribía a Westphalen sobre una serie de preocupaciones relacionadas con la pintura abstracta. El escritor le contaba al poeta que el medio limeño se encontraba lleno de un "artificio y efectismo de la peor especie" (Arguedas & Westphalen, 2001, p. 87) y que el joven pintor Szyszlo estaba escribiendo una serie de artículos en la prensa local sobre el arte abstracto. En otra carta escrita desde Lima y fechada en octubre de 1955, Arguedas le contaba a Westphalen sobre la polémica del arte abstracto y de cómo ésta había terminado "en insultos" entre quienes habían participado en ella. Arguedas no solo estaba plenamente informado, sino que, además, seguía con bastante atención las tendencias de la producción del campo cultural peruano de aquel entonces. (p. 63)

Sus contribuciones lingüísticas también fueron fuente importante de ideas para la producción de este tipo de obras, como lo son sus traducciones de poemas quechuas al castellano. Se sabe que Fernando de Szyszlo realizó en 1963 una serie de cuadros inspirados en el poema *Apu Inca Atawallpaman*, la cual fuera fruto de una precisa traducción del escritor de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Otros poemas traducidos, como *Yo crío una mosca...*, *El fuego que he prendido* o *Sauce, sauce* serían utilizados musicalmente en 1955 por Francisco Pulgar Vidal para la realización de obras para coro mixto.

Ya en la década del 2000, se encuentra en Lima un grupo de compositores peruanos cuya diversidad de lenguajes e ideas creativas constituyen un amplio abanico de posibilidades. Sobre ello, la violinista, compositora y musicóloga Clara Petrozzi Helasvuo reflexiona en su tesis doctoral *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades de la diversidad*, publicada por la Universidad de Helsinki en el año 2009. En dicha tesis, la autora plantea un análisis histórico y específico de la creación del repertorio orquestal peruano. Además, dicha investigación se centra también en el estudio de las técnicas y estilos adoptados de la música europea contemporánea por los compositores peruanos en sus obras de la

época, así como de las identidades que estos construyen individualmente alrededor de estas. Es justo el estudio de estas identidades que, en algunos casos y como en tiempos pasados, hace cuestionar acerca de la “peruanidad” presente en las obras. Al respecto, Petrozzi (2010) señala:

Uno de los rasgos característicos de la historia de la música académica peruana es su relación con la música tradicional y popular, ya sea ésta de negación, de imitación o de búsqueda de integración con ella; son pocos los casos en los que un compositor ha permanecido indiferente o ajeno a la problemática de la “peruanidad” de su música. Mucha de su riqueza y originalidad proviene de la interacción entre estos diversos tipos de música. Esta relación ha presentado diversas formas, desde la prohibición de ciertas músicas indígenas en la Colonia, pasando por un indigenismo romántico de carácter paternalista y llegando, algunos casos, a un diálogo entre diversas tradiciones musicales. Por estos motivos, nacionalismo musical y otros temas relacionados a éste como regionalismo y el continentalismo siguen siendo actuales en el estudio de la música peruana. (p. 47)

Un trabajo relacionado al tema, en materia de análisis, es el que publica Aurelio Tello Malpartida para la *Revista Musical Chilena* en 2001, “Antaras de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad”. Se profundiza en los aportes personales que Garrido-Lecca ha ofrecido a la música académica peruana, el renovar, en su momento, las técnicas de escritura, notación, estructura y orquestación, y que, finalmente, ubican al compositor como referente peruano a nivel internacional.

Hacia el año 2001, se crea un ambiente propicio para el desarrollo de la música contemporánea nacional. El Círculo de Composición del Perú, por sus siglas CIRCOMPER, es un espacio creado por estudiantes y egresados de la carrera de composición, y empleado para la conversación, análisis, presentación y difusión de obras contemporáneas peruanas. Acerca de esta comunidad, la misma Petrozzi realiza un artículo titulado “Identidades de la música peruana del cambio de milenio. El caso Circomper”, publicado en el año 2010 para la revista *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, en Bogotá. Aquí se centra en describir los objetivos individuales y grupales del conjunto, pasando por una descripción del panorama musical desde los años 1900, hasta llegar a la historia y creación del círculo y un listado de sus integrantes. Entre ellos, destaca Nilo Velarde Chong, quien fuera ya egresado del Conservatorio Nacional de Música del Perú (CNM).

La producción musical de Velarde abarca hasta la actualidad obras camerísticas, corales y sinfónicas de importante magnitud nacional, como el caso de *Piedra negra sobre piedra blanca* o *El sinsonte*. Esta última fue ganadora en 2007 del Concurso de Composición Coral del Festival de Coros de Lima. Otras de sus obras han sido destacadas en el extranjero, como es el caso de *Espacios, dos movimientos para orquesta sinfónica*, galardonada con el “Premio de Composición Casa de las Américas”, a través de un importante concurso realizado en Cuba.

Velarde, como compositores del pasado, busca a través de su técnica refrescar el enfoque musical que se tiene sobre la peruanidad. Obras como *Del Perú* o *La agonía de Rasu Ñiti* (basada también en una obra homónima de Arguedas) intentan reflejar la búsqueda de una identidad que enriquezca a la música académica peruana de su tiempo a través de una conexión con el arte de autores nacionales, como es el caso de Arguedas. Son estos factores los cuales lo llevan a escribir *El Ayla*, durante su residencia en Santiago de Chile en 2014, como invitado al Curso de Perfeccionamiento en Composición e Interpretación de Música Contemporánea (COPIU), hecho que finalmente deriva en la motivación principal de esta investigación.

## 2. *El Ayla*: relación del texto y la música

### 2.1. *El Ayla*, de José María Arguedas

#### 2.1.1. Estructura del cuento.

El cuento es una forma narrativa que ha ido transformándose con el paso de los años. Desde las antiguas fábulas y mitos, o relatos breves dentro de textos mayores —independientes o semiindependientes, comunes estas últimas en novelas del siglo XVIII (Rodríguez, 2004)—, el tratamiento morfológico, formal y expresivo ha llegado a derivar en formas simples, como los microcuentos, o complejas, como el cuento posmoderno.

La manera clásica de dividir su narrativa es en base a tres momentos: la introducción, el nudo y el desenlace. Sin embargo, es complicado apoyarse en tal propuesta puesto que esta estructura ternaria no siempre es divisible: los estratos se pueden dar simultáneamente, determinados entre sí e implicándose unos a otros (Giardinelli, 1992). Es por eso que la división propuesta en esta investigación se basará en dos parámetros más claros: los actos y los escenarios.

El primer acto (a) iniciará de inmediato con un cántico de los *Aukis*, quienes eran los sacerdotes de la comunidad. Se menciona que “entonaban un himno muy antiguo”, lo que da pie a pensar que se trata de un momento espiritual.

El siguiente acto (b) se inicia con el sacrificio de la llama y el carnero, en ofrenda por la conclusión de la limpieza de los acueductos. Se describe luego que el *Auki* mayor “había hablado con el picaflor que vivía en una pequeña capilla hecha de piedras montaraces”.

La tercera escena (c) describe el recibimiento del grupo por los comuneros en la entrada del estanque, en el cual hay un almuerzo ceremonial y se procede luego a rezos en lugares específicos. Luego se dirigen al pueblo, hacia los barrios y *ayllus*.

La próxima parte (d) toma rasgos distintos y la solemnidad finaliza con la entonación de la última estrofa del himno cerca a la llegada al pueblo. El carácter cambia por completo cuando los jóvenes forman una cadena y comienzan a cantar un “ritmo difícil, decían

los forasteros”. En seguida, dan una vuelta a la plaza y se dirigen hacia las montañas. El cuento, con este suceso, nos indica que inicia la celebración propia de la danza de “El Ayla”. El quinto momento (e) es una extensa conversación entre los personajes. Santiago, el protagonista del cuento, conversa con un comunero sobre lo que hacen los jóvenes y pregunta hacia dónde se dirigen. Posterior a esto, Santiago se dirige hacia las montañas también.

La sexta escena (f) tiene lugar en los cerros y es cuando Santiago, a escondidas, presencia las danzas de cortejo entre los jóvenes solteros, además de las escenas sexuales. En este escenario, Santiago es descubierto y perdonado por el atrevimiento; después, prosigue su huida.

El último momento del cuento (g) es cuando Santiago, ya en el pueblo, le confiesa al cura sus acciones y, luego de esto, decide ir a vivir a la costa.

Finalmente, en base a los dos recorridos importantes entre los escenarios que se describen, el cuento poseerá dos grandes partes dando la siguiente macroestructura:

<b>Tabla 1</b>	
<b>Estructura del cuento <i>El Ayla</i></b>	
<b>PARTE 1</b>	<b>BAJADA DE LAS MONTAÑAS</b>
(a)	Cántico de los <i>Aukis</i>
(b)	Sacrificio y diálogo con el picaflor
(c)	Recibimiento del grupo por los comuneros
<b>PARTE 2</b>	<b>SUBIDA A LAS MONTAÑAS</b>
(d)	Llegada al pueblo y salida a las montañas
(e)	Conversación entre personajes
(f)	Danzas de cortejo
<b>FINAL</b>	<b>FINAL</b>
(g)	Confesión de Santiago

Fuente: Elaboración propia

### 2.1.2. Breves características de las secciones.

Dado que la investigación plantea encontrar las principales características que influyeron en la obra musical de Velarde, se procede a explicar el carácter de cada parte dividida en el cuento:

La parte (a) describe dos elementos importantes: el canto del himno antiguo y la cruz pequeña cubierta de flores. Esto indica las características religiosas y místicas que recoge. La parte (b) y (c) prolongan el carácter de la parte (a), al mostrar el sacrificio de la llama y el carnero, la entrega de los corazones a las aguas en agradecimiento divino, y un saludo al altar del picaflor, que es un personaje importante en las culturas americanas y que recibe distintos significados de acuerdo con el contexto, pudiendo ser mensajero de los dioses, el que avisa la visita de los seres queridos o el guerrero guía (Mires, 2000).

Aunque se mantiene el carácter anterior, en (d) se genera un gran cambio hacia el final, pues el grupo llega al pueblo y se unen los jóvenes solteros, y es el momento en que comienza la danza.

La conversación entre Santiago y el comunero en (e) plantea búsqueda y curiosidad, y es esto lo que impulsa al protagonista a seguir en secreto al grupo, casi a sabiendas de lo que esperaba. Es importante recalcar que "El Ayla" pertenece a una publicación mayor, *Amor mundo* (1967), y que los sucesos previos en "El horno viejo" y "La huerta" marcan los ánimos y motivaciones del personaje.

En la parte (f), que es donde se desarrolla el conflicto y el desenlace, se plantea un momento frenético, lleno de euforia y erotismo, cuyas situaciones desembocan en descubrir la presencia de Santiago y su posterior absolución.

Finalmente, el cierre en (g) conduce al relato a una conclusión, donde el joven protagonista, sintiéndose liberado de sus actos luego de su confesión, decide enfrentarse a una nueva realidad.

## 2.2 El Ayla de Nilo Velarde

### 2.2.1. Análisis de elementos musicales.

Los elementos para analizar han sido seleccionados de acuerdo con su nivel de importancia dentro de la obra; se establece así un posicionamiento jerárquico de acuerdo con su primera aparición en la partitura. Asimismo, se deja de lado aquel material que resulte una variante de uno anterior, o que no tenga un desarrollo sustancial a lo largo de la composición.

El primer elemento (Figura 1) se origina como un acompañamiento; sin embargo, al apreciar la obra completa, se evidencia su importancia, pues repercute y origina otros de característica similar. Su rasgo interválico más importante es el salto de tercera mayor en tres octavas producto de los armónicos.



**Figura 1.** Elemento (e1). Inicio en violonchelo de la obra *El Ayla*. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 1.



El segundo elemento (Figura 2) tiene más personalidad y extensión, por lo que se encarga de abrir el discurso propiamente dicho. Los intervalos característicos son la quinta y cuarta justa.



Figura 2. Elemento (e2) en piano. Compás 5. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 1.

El elemento (e3) es una doble cuerda cuyo primer sonido será un trino de segunda mayor en nota ordinaria y el segundo, un armónico a dos octavas. Por más que luzca como un efecto, la existencia de este es fundamental en el desarrollo de la obra.



Figura 3. Elemento (e3) en violín. Compás 10. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 2.

Si bien las técnicas extendidas pueden no contener alturas ordinarias en su constitución, en el elemento (e4) es importante destacar el gesto que refleja la curvatura del *glissando* dentro del piano, pues otros instrumentos (Figuras 5 y 6) imitarán dicho efecto dentro de su propia naturaleza.



Figura 4. Elemento (e4) en piano. Compás 13-14. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 2.



Figura 5. Ejemplo de imitación del gesto de (e4) en clarinete bajo. Compás 15-16. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 3.

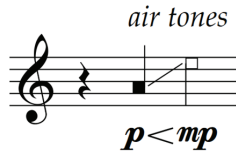


Figura 6. Ejemplo de imitación del gesto de (e4) en flauta. Compás 16. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 3.

El (e5) marca la entrada del discurso de la flauta en dos octavas con el arpeggio de cuarta y segunda.



Figura 7. Elemento (e5) en flauta. Compás 20. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 3.

El (e6) se caracteriza por contener intervallos similares a (e5); sin embargo, sus propiedades rítmicas, de registro y dirección melódica hacen que adquiera una personalidad muy distinta a la anterior.

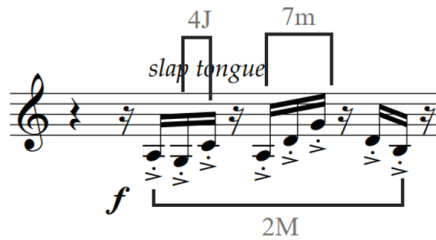


Figura 8. Elemento (e6) en clarinete bajo. Compás 25. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 4.

El elemento (e7) posee generalmente intervallos de segunda mayor y menor, siendo el más diatónico hasta el momento

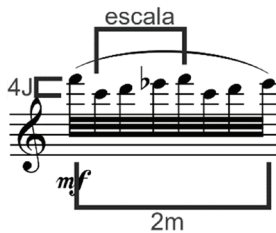


Figura 9. Elemento (e7) en violín. Compás 26. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 4.

El (e8) está basado en las segundas del trino producido en (e3); no obstante, agrega una tercera menor a su configuración interválica. Este elemento será igual de importante en el resto de la obra. Posteriormente, (e9) está basado en la repetición de una sola nota, y será usado en su forma original y variada como acompañamiento. El elemento (e10) adquiere características rítmicas que se desarrollan después.

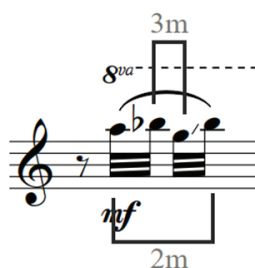


Figura 10. Elemento (e8) en flauta. Compás 26. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 4.



Figura 11. Elemento (e9) en clarinete bajo. Compás 29. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 5.

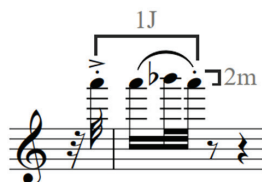


Figura 12. Elemento (e10) en flauta. Compás 46. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 7.

El elemento (e11) utiliza únicamente armónicos en el violín y sus sonidos resultantes producen los intervalos característicos de cuarta justa, tercera menor y sexta menor. Por su parte, (e12) se basa en cuartas y quintas justas, similar a lo analizado en, por ejemplo, (e2).

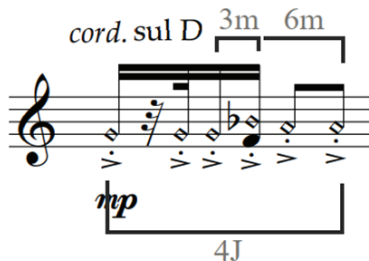


Figura 13. Elemento (e11) en violín. Compás 56. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 8.

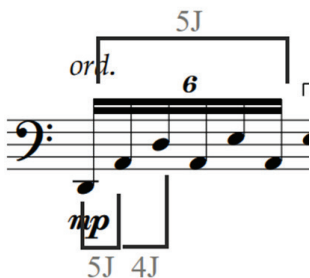


Figura 14. Elemento (e12) en violonchelo. Compás 56. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 8

Un caso especial es el de (e13), pues es la primera vez que se presenta un elemento contenido en un tema de larga extensión y, aunque la nota sol está ausente, sugiere configurarse en la escala de *re pentatónica menor*.



Figura 15. Tema de “El Ayla”. Compás 67-82. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 10.



Figura 16. Elemento (e13) en violín. Compás 67-70. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 10.

El elemento (e14) es breve, los intervalos más importantes son la segunda mayor y tercera menor.

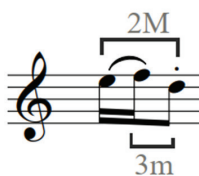


Figura 17. Elemento (e14) en flauta. Compás 95. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 11.

Finalmente, se señala a continuación una lista de semejanzas destacables entre los elementos:

- e2, e5, e6, e7, e11 y e12 contienen en su configuración la cuarta justa.
- e3, e5, e6 y e14 contienen en su configuración la segunda mayor.
- e1, e9, e11, e12, e13 y e14 tienen como base principal la nota *re*.

Cabe resaltar que, de todos los elementos aquí mencionados, e14 es el único que no se inicia con la nota *re*; sin embargo, es hacia donde se dirige.

### 2.2.2. Análisis de la forma.

Determinar con exactitud los puntos de articulación —término propuesto por LaRue (1989) para determinar los puntos de inflexión estructural en la música, equivalentes a la puntuación gramatical— en una obra de este tipo es diferente a lo convencional, dado que no hay un sistema tonal que proponga zonas cadenciales. Para ello, se tomarán en cuenta cambios de carácter, uso de materiales, variación del *tempo* o de densidad instrumental.

4 *El Ayla*

Figura 18. Primer punto de articulación, c. 23-25. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 4.

El siguiente punto de inflexión se da en el compás 45, donde se retoma el discurso efectista, pero manteniendo ahora el carácter rítmico. Aparece, además, una nueva característica: la galopa (e10).

The image shows a musical score for measures 43-46. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. B. Sib.), Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano (Pno.). The score includes various performance instructions such as 'mp' (mezzo-piano), 'mf' (mezzo-forte), 'Flart.', 'ord.', 'Glorando de armonicis', and 'm.s. apagando las cuerdas'. There are also dynamic markings like 'p' and 'mp' with hairpins. The piano part features a rhythmic pattern with 'x' marks above the notes, indicating a specific rhythmic effect.

Figura 19. Segundo punto de articulación, c. 43-46. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 7.

En la letra de ensayo C se genera un nuevo punto de articulación, donde los elementos más importantes, e11 y e12, van marcando una prolongada preparación rítmica hacia lo que será el cambio de carácter más importante de la obra.

The image shows a musical score for measures 56-57. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. B. Sib.), Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano (Pno.). The score includes performance instructions such as 'ord. sul D', 'mp', and 'mf'. The piano part features a rhythmic pattern with 'x' marks above the notes, indicating a specific rhythmic effect.

Figura 20. Tercer punto de articulación, c. 56-57. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 8.

En el compás 66 se genera un cambio de *tempo* y de carácter, haciendo de este una articulación de gran importancia. En este punto el discurso, el cual fue preparado por la sección anterior, es ahora totalmente dependiente del elemento e13 y el tema del cual deriva. Esta sección contiene otras partes menores en su constitución, dadas en el compás 111 y 150.

Figura 21. Cuarto punto de articulación, c. 66-72. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 10.

Figura 22. Quinto punto de articulación, c. 109-116. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 12.

The image shows a musical score for a piece titled "Frenético" starting at measure 148. The tempo is marked as quarter note = 120. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet/Bassoon (Cl. B. Sib.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute part has a dynamic marking of *f* and includes a performance instruction "M. Flaut." with a fermata. The Clarinet/Bassoon part also has a dynamic marking of *f*. The Violin part has a dynamic marking of *mf* and includes the instruction "zui pont." with a fermata. The Viola part has a dynamic marking of *mf* and includes the instruction "zui pont." with a fermata. The Piano part has a dynamic marking of *mf*. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and articulation marks.

Figura 23. Sexto punto de articulación, c. 148-152. Fuente: *El Ayla*, de Nilo Velarde, 2014, p. 14.

Por último, se observa que en la letra de ensayo G hay un breve retorno a la idea inicial de la obra, por lo que se considera que posee una introducción y esta última sección funciona como una coda.

De todo lo estudiado y analizado, se concluye en la siguiente estructura:

Tabla 2 Estructura de la obra <i>El Ayla</i>	
	INTRODUCCIÓN
	SECCIÓN A: (a), (b), (c)
	SECCIÓN B: (a), (b), (c)
	CODA

### 2.2.3. Relación del cuento con la obra.

Las estructuras y elementos analizados en el cuento y la obra tienen similitudes que serán conectadas a través del factor del carácter. Se presenta primero un cuadro de relación de las estructuras:



**Tabla 3**  
**Relación de las estructuras del cuento y la Música**

CUENTO	OBRA MUSICAL
PARTE 1 (a)	INTRODUCCIÓN
PARTE 1 (b)	SECCIÓN A (a)
PARTE 1 (c)	SECCIÓN A (b)
PARTE 2 (d)	SECCIÓN A (c)
	SECCIÓN B (a)
PARTE 2 (e)	SECCIÓN B (b)
PARTE 2 (f)	SECCIÓN B (c)
FINAL (g)	CODA

La sección (a) del cuento, que representa una escena mística, coincide con la introducción de la obra musical, la cual cuenta con elementos que destacan la cuarta y quinta justa. Estos intervalos, dado que son las distancias de los dos primeros armónicos naturales, son usados generalmente para mostrar lo divino o lo espiritual.

La sección (b) del cuento se asemeja con el inicio de la sección A (a) de la obra por el uso recurrente del trino, primero en el violín y luego en la flauta. Esto hace referencia al revoloteo del picaflor en el cuento y el tributo dado por los sacerdotes. El gesto realizado por el (e4), imitado a continuación por el resto de los instrumentos, hace una referencia al movimiento del agua. Al tratarse de una historia sobre el final de la limpieza de los acueductos, es un elemento significativo en la historia. Cabe resaltar, además, que el trabajo musical del movimiento del agua es un tema muy recurrente en Velarde, por ejemplo, en *Del mar y sus orillas* (2009).

La parte (c) de la historia llega a ser complicada de relacionar. Sin embargo, Velarde introduce en la sección A (b) el elemento (e10). Este elemento es expuesto a lo que LaRue (1989) define como un crecimiento progresivo que desembocará finalmente en (e13), el cual es, como se mencionó en el subtítulo anterior, el único que se categoriza como tema. Este hace referencia al camino que el grupo hace hacia el pueblo.

En la parte (d), el cuento nos describe la bajada al pueblo y el inicio de la danza junto a los jóvenes solteros; sin embargo, la música aún no ha llegado al cambio de tempo tan característico y representativo de la obra. Esto indica que el fragmento (d) ha sido dividido en dos momentos: el instante justo de la llegada al pueblo y, luego de este, el inicio de la danza.

En el siguiente momento, pareciera existir un conflicto entre el texto y la música. La escena de la conversación entre los personajes no coincide con el movimiento sumamente rítmico de la sección B, lo que revela que la intención del compositor no es una descripción de los sucesos exactos del cuento, sino de la danza y sus características que se exponen. A esto se suma el hecho de citar directamente la melodía característica del *Ayla*, con más precisión, la recogida por el compositor de la fiesta del agua en Puquio, Ayacucho, 2013. Bajo esta nueva visión, la música coincide ahora perfectamente en la sección B —y sus fragmentos— con la descripción de la danza propuesta por Arguedas. La emoción progresiva y acelerada de la narración hacia su punto climático se evidencia en el desarrollo frenético de la música en toda su segunda sección.

Finalmente, la coda se encuentra vinculada con la introducción al contener sus características principales, sumándose ahora los vestigios de aquellos elementos que representaban al picaflor, y propone un final no relacionado con el cuento que responde más a una necesidad artística en la búsqueda creativa del compositor.

## Conclusiones

- Se concluye que la influencia más importante del cuento, en la composición de Velarde, no yace en la historia o situaciones que describe el relato respecto a sus personajes, sino en la visión que Arguedas propone de la danza de *El Ayla*.
- La descripción de la religiosidad y espiritualidad del rezo, que desemboca luego en la cadena humana que baila un ritmo desenfrenado, la subida a las montañas y las situaciones carnales son sucesos que el compositor refleja en la forma de su obra. Ofrece una primera sección llena de elementos que fluctúan e interactúan entre sí y genera texturas que simulan el movimiento del agua o los rezos de los sacerdotes. Este carácter místico y solemne es, en su segunda sección, quebrado por una manifestación más terrenal, y deja de lado los efectos y las texturas para dar paso a un acto más rítmico y melódico.
- Por otra parte, si bien nos enfrentamos a una obra que no utiliza el sistema armónico-tonal tradicional como principal sustento, se puede concluir en que el eje central de la obra es la nota *re*. Una gran parte de elementos, aparte de compartir su configuración interválica, sugiere haberse creado desde este centro. Además, el hecho de tener un tema construido en la escala de *re pentatónica menor*, sumándose a los factores mencionados en el análisis de elementos y formales, nos indica la posibilidad de que la gran mayoría del material haya nacido de este tema y se dirijan hacia él.
- Se puede determinar también que la flauta es el instrumento más importante del ensamble, pues no solo desarrolla los elementos de la danza. Además, es el reflejo del personaje del picaflor, en quien la flauta inspira su función dentro del conjunto, y da

como resultado una conexión entre la percepción que tiene el artista del rito y de la mística que caracteriza *El Ayla*.

- Por último, se agrega la intención de Velarde en continuar, dentro de su diverso repertorio, con la larga tradición de vincular la música con otros campos culturales nacionales. De esa forma, logra potenciar y unificar la peruanidad en su arte, que históricamente tanto se ha anhelado encontrar.

## Referencias

- Calero del Mar, E. (2006). Etnohistoria y elaboración literaria en El Ayla, de José María Arguedas. *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, 35 (1), 75-86. <https://doi.org/10.4000/bifea.4793>
- Cornelio, J. (2016). Un encuentro entre pintura abstracta y poesía quechua. Szyslo, Westphalen y Arguedas hacia una 'tradicón peruana' en la plástica (1952-1963). *Revista de Investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas*, 87 (125). 51-68. <https://doi.org/10.30920/letras.87.125.3>
- Producciones Fiesta en Puquio (2013). Ayla en Puquio 2013 "Fiesta en Puquio Producciones" [Archivo de video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=cX-En7H3j1Y>
- García-Bedoya, C. (2011). La recepción de la obra de José María Arguedas. Reflexiones preliminares. *Revista de Investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas*, 82 (117). 83-93. <https://doi.org/10.30920/letras.82.117.5>
- Giardinelli, M. (2012). *Así se escribe un cuento. Historia, preceptiva y las ideas de veinte grandes cuentistas*. Capital Intelectual.
- LaRue, J. (1989). *Análisis del Estilo Musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Labor S.A.
- Mires, A. (2000). *Así en las flores como en el fuego. La deidad colibrí en amerindia y el dios alado en la mitología universal*. Abya-Yala.
- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades de la diversidad*. [Tesis de Doctorado, Universidad de Helsinki]. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/19395>
- Petrozzi, C. (2010). Identidades en la música peruana del cambio de milenio. El caso de Circomper. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 5 (2), 43-59. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae5-2.impc>
- Rodríguez, B. (2004). *Historia del Cuento Español (1764-1850)*. Iberoamericana.
- Tello, A. (2001). Antaras de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad. *Revista Musical Chilena*, 55 (196), 7-26. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902001019600001>





**Pool Kevin Valdez Luna**  
(Cusco, 1991)



Cantante lirico, bachiller egresado del Instituto Superior de Música Leandro Alviña Miranda del Cusco (2017) y actualmente cursando los últimos semestres en la sección superior de la Universidad Nacional de Música (UNM) en la especialidad de canto. Es alumno de la soprano María Elena Ricra. El 2018 Obtuvo el primer puesto en Música Peruana en el V Concurso de Canto Lirico Nacional realizado en la ciudad de Trujillo. Ha trabajado junto al Coro Nacional en distintas presentaciones desde el 2018 hasta la actualidad, siendo su última participación en el coro de la ópera Carmen realizado en mayo del 2022. Actualmente se encuentra preparando junto el taller de ópera de la UNM el estreno de "Alzedo", obra musicalizada por el maestro Álvaro Zuñiga con el libreto de Maritza Nuñez que será presentada en el Teatro Municipal de Lima en octubre de este año.

# Fonética del Himno Nacional del Perú traducido al quechua del Collao: Tratamiento en consonantes eyectivas

Phonetic of the National Anthem of Peru translated into Collao Quechua:  
Treatment in eyective consonants



Pool Kevin Valdez Luna  
**Universidad Nacional de Música**  
2019020255@unm.edu.pe  
ORCID: 0000-0001-5489-2110



## Resumen

El *Himno Nacional del Perú* traducido al quechua del Collao es una obra que se ejecuta con regularidad en eventos protocolares del país; sobre todo, en la región sur-andina por cantantes profesionales, coros e instituciones públicas y privadas. Esta traducción, sin embargo, presenta dificultades para su pronunciación debido a los fonemas ajenos al español que regularmente son pronunciados con imprecisión, o presenta dificultad técnica, al momento de ejecutarse, entre los no quechuahablantes. La obra se convierte, entonces, en una falencia comunicativa en su interpretación e, incluso, cambia el significado del texto que se recita. El presente estudio aborda el análisis fonético del *Himno Nacional del Perú* traducido al quechua del Collao con énfasis en la ubicación de los fonemas extraños al idioma español, y con especial atención a los fonemas eyectivos o glotales eyectivos. Estos últimos son explicados en su forma de funcionamiento mecánico sonoro y se dan las pautas necesarias para poder ser ejecutadas a partir de las posibilidades técnicas de los intérpretes. Se han empleado herramientas informativas para contextualizar el trabajo, tales como los antecedentes musicales del Himno Nacional del Perú, los estudios fonéticos sobre el quechua del Collao y la influencia que tienen estos dentro de la ejecución vocal. A continuación, se ha procedido a analizar fonéticamente el *Himno Nacional del Perú* en el idioma quechua para poder ubicar las consonantes eyectivas. Estas se han contrastado entre tres ejecuciones diferentes y se ha hecho un consenso de los fonemas alófonos que pudieran existir dentro de estas tres ejecuciones para dar una transcripción más acertada de la ejecución sonora. Finalmente, con el análisis hecho, una entrevista realizada a una ejecutante y basándonos en los estudios previos de fonética y canto, se concluye que las consonantes eyectivas causan una fatiga a nivel glotal que podrían perjudicar al cantante a nivel fonético y físico fonatorio durante la realización de su ejecución. Sin embargo, estas consonantes deben ser ejecutadas con la claridad necesaria para ser entendibles por el público oyente, y es responsabilidad del cantante poder encontrar un equilibrio de acuerdo con sus capacidades físicas fonatorias.



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

### **Palabras clave**

Himno Nacional del Perú; consonantes eyectivas; fonética y dicción; técnica vocal; quechua del Collao.

### **Abstract**

The National Anthem of Peru translated into Collao Quechua is a musical work regularly performed in protocol events in the country, especially in its South Andean region by professional singers, choirs, and public and private institutions. However, this piece poses difficulties for its pronunciation due to non-Spanish phonemes that are frequently pronounced in a non-accurate way or present technical difficulty at the time of execution among non-Quechua-speakers, which becomes a communicative shortcoming in the performance of this work, even changing the meaning of the recited text. The study at hand addresses the phonetic analysis of the National Anthem of Peru translated into Collao Quechua with an emphasis on the location of phonemes foreign to the Spanish language, paying special attention to ejective phonemes or glottalic ejectives. These are explained in their form of sound mechanical functioning and guidelines have been provided so that they can be executed within the performers' technical possibilities. Information tools have been used to give context to the work, such as the musical background of the National Anthem, the phonetic studies on the Collao Quechua, and the relationship that these have in the vocal performance. Subsequently, the National Anthem of Peru was analyzed phonetically in the Quechua language in order to locate the ejective consonants, which have been contrasted with three different executions, making a consensus among the allophone phonemes that may exist among these three to produce a more accurate transcription with the sound execution. Lastly, following the analysis carried out and the interview conducted with a performer, and based on previous phonetics and singing research, it is concluded that ejective consonants cause fatigue at a glottal level that could have a negative impact on the singer's performance at the phonetic and physical phonatory levels when performing. However, as these consonants must be executed with the necessary clarity to be understandable by the listening audience, it is the singer's responsibility to be able to find a balance according to their phonatory physical abilities.

### **Keywords**

National Anthem of Peru; ejective consonants; phonetics and diction; vocal technique; Collao Quechua

Recibido: 04/05/21

Aceptado: 05/06/21



## Introducción

El canto, a diferencia de la ejecución de otros instrumentos musicales, tiene la particularidad de, generalmente, ir acompañado de un texto en un determinado idioma. Es responsabilidad del cantante que este texto, junto con la melodía, puedan llegar al oyente con la precisión necesaria para comprender el contenido del mensaje (Carranza y Alessandrini, 2013, p. 1). La dificultad aumenta cuando el cantante debe pronunciar textos en diferentes idiomas. Por lo tanto, deberá estar entrenado en la fonética y dicción de estos para una clara ejecución. En el ejercicio profesional y durante su carrera, un cantante lírico peruano suele estar presente, muchas veces, en distintos eventos protocolares donde se entona el *Himno Nacional del Perú*; y debido a que las lenguas originarias son también idiomas oficiales, además del castellano, en aquellas regiones donde predomine su uso (Ley N.º 29735, 2011) se entonará el Himno Nacional en el idioma quechua en algunas ocasiones. Con relación a este idioma, y centrándonos solamente en su variedad dialéctica del Collao, podemos encontrar ciertas particularidades en su pronunciación. Fonéticamente, estas particularidades se encuentran en los distintos fonemas que son propios de esta lengua. Un grupo especial de ellos es el de los fonemas glotales eyectivos presentes solo en esta variedad dialéctica y es, por tanto, la razón de nuestro estudio (Cusihuaman, 2001, p. 29). Estos fonemas, como los detalla Bernabé (1988, p. 360), son aquellos que tienen un cierre de presión de aire doble, de los cuales uno se ubicará en la glotis donde produce el sonido explosivo característico. Estos fonemas podrían ser descritos y ejecutados por cualquier persona con conocimientos del Alfabeto Fonético Internacional (AFI) y no deberían suponer más indagación. Sin embargo, como diría Martínez (2012, p. 224), la ejecución de estos fonemas indica una oclusión y posterior explosión a nivel glotal, lo que provoca una evidente presión de aire dirigida a la glotis, es decir, provoca fatiga vocal. Esta presión es un problema que puede llevar al cantante lírico a no dar una ejecución efectiva y, posteriormente, conllevarle a tener afecciones físico-fonatorias en mediano y largo plazo.

El objetivo de la presente investigación, con enfoque sobre las artes, será analizar fonéticamente el *Himno Nacional del Perú* traducido al quechua del Collao, y se pondrá énfasis a la presencia de las consonantes eyectivas y su tratamiento dentro de esta obra musical para obtener una performance óptima en la ejecución del canto. Para lo cual, como metodología, hemos utilizado dos herramientas: primero, una revisión literaria de los antecedentes musicales del *Himno Nacional del Perú*, de los trabajos fonéticos realizados sobre el quechua, precisamente en su variedad dialéctica del Collao, y también una entrevista a una cantante que ha tenido la experiencia de cantar el Himno Nacional en esta traducción. Segundo, nos abocaremos al análisis fonético en base a la transcripción fonética realizada y contrastada entre diferentes ejecuciones del Himno Nacional en este idioma.

La presente investigación se centrará, en la primera parte, a contextualizar la relevancia del *Himno Nacional del Perú*, su traducción al quechua del Collao y a denotar las cualidades fonéticas que presenta este idioma, con especial énfasis en sus consonantes glotales eyectivas. Para la segunda parte, nos centramos en utilizar las herramientas descritas

antes para realizar una traducción fonética del quechua de la letra del Himno Nacional y su melodía. Luego, ubicamos sus consonantes eyectivas y el tratamiento que deben tener al ser ejecutadas.

Este trabajo favorecerá, por su estrategia de abordaje de tipo fonético, a los cantantes, directores de coro y profesores de música que deseen ejecutar el Himno Nacional y/o replicar la experiencia fonética en cualquier obra que esté escrita en el idioma del quechua en su variedad dialéctica del Collao. Favorecerá, también, al estudio de las obras musicales escritas en idioma quechua por su abordaje fonético, y el especial énfasis que se le da a la pronunciación de las consonantes eyectivas o glotales eyectivas presentes. Esta misma experiencia puede servir también para futuros estudios fonéticos abocados a otras lenguas originarias existentes en el mundo.

## 1. El Himno Nacional del Perú y la fonética sobre su traducción al quechua del Collao

Tal como señalamos en la introducción, la particularidad que tiene el instrumento vocal hace que el estudio de la fonética y el del texto musical estén estrechamente relacionados. Bernac (1978) nos indica:

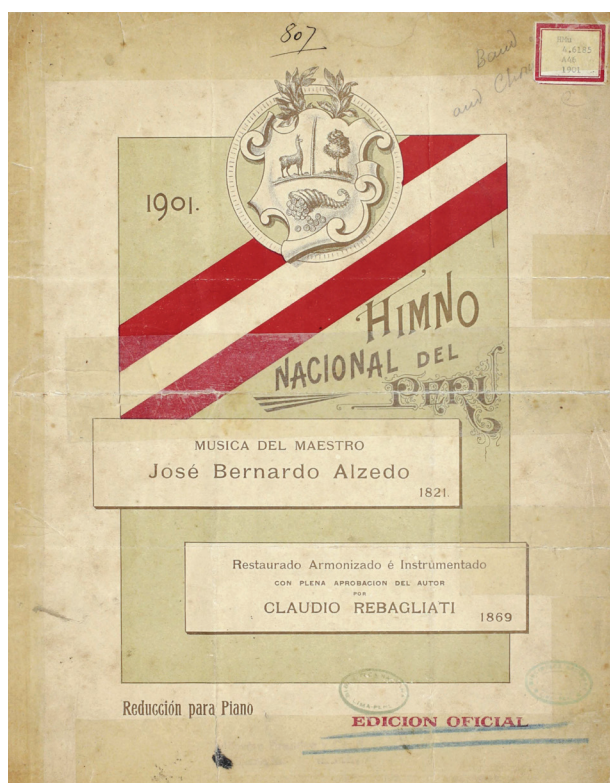
Es evidente que el texto literario merece la misma atención, la misma precisión escrupulosa, en una palabra, el mismo respeto que exige el texto musical. Ese respeto se verá reflejado, en primer lugar, en un nivel puramente técnico a través del cuidado en la articulación y la pronunciación. El texto poético debe ser perfectamente inteligible siempre que las dificultades vocales y la tesitura lo permitan. Es una cuestión de elemental cortesía hacia el oyente y de fundamental honestidad hacia el poeta. (p.6)

Esto supone que un cantante para poder realizar un trabajo artístico deberá tomar los estudios fonéticos del texto que va a recitar. Todo esto para poder realizar una enunciación clara y precisa del contenido del texto a los oyentes. Para esta primera parte desarrollaremos la relación que contiene el Himno Nacional del Perú con el trabajo fonético de su traducción al quechua del Collao. Para lo cual, realizaremos una recopilación de la información necesaria sobre el Himno Nacional, la fonética y los estudios sobre el quechua del Collao con lo cual será posible realizar esta relación.

### 1.1. El Himno Nacional del Perú

El *Himno Nacional del Perú* tiene su origen en los primeros albores del país como República. Su independencia fue declarada el 28 de julio de 1821 por Don José de San Martín. Así, dejó de ser un Virreinato de la Corona Española y el Gobierno pasó a manos de la clase criolla del país (Pereira 2014, p. 84). Luego de proclamar la independencia, Don José de San Martín llamó a un concurso público para escoger la que sería la *Marcha Nacional*. Esta convocatoria se realizó el 7 de agosto de 1821 y se dio plazo a todos los músicos, intelectuales y público en general para entregar su trabajo antes del 18 de setiembre (Estenssoro e Iturriaga, 2007, p. 109).

Luego de muchas controversias, se eligió la música compuesta por el compositor afroperuano José Bernardo Alzedo sobre la letra del poeta y escritor José de la Torre Ugarte. Esta obra sería estrenada el 23 de setiembre del 1821 en el Teatro Segura, bajo la dirección orquestal Bernardo Alzedo y con la voz de la soprano Rosa Merino (Raygada, 1954, p. 3). Posterior a su estreno, la *Marcha Nacional* fue cantándose en diferentes lugares y ocasiones por todos los patriotas de la época, y cambió de nombre a *Canción Nacional* y luego a *Himno Nacional*. Poco a poco, la melodía fue modificándose por razón de sutiles cambios que se hacían, debido a que los ciudadanos le iban añadiendo o quitando al Himno (Estenssoro e Iturriaga, 2007, p. 109). Sin embargo, en 1869 Claudio Rebagliati se encarga de restaurar y hacer un arreglo con permiso del compositor. Luego, esta fue aprobada el 8 de mayo de 1901 por el Ministerio de Gobierno de nuestro país (Rebagliati, 1901, p. 7). La Figura 1 nos muestra la carátula del documento que hace oficial el *Himno Nacional del Perú* y es, hasta hoy en día, la música que se entona.



**Figura 1.** Carátula de la música del Himno Nacional del Perú. Fuente: Rebagliati C. (1901, p. 1). Himno Nacional del Perú. Lima: Lit. nacional M. Badiola y Ca. Baquijano 278. Recuperado de: <https://repositoriodigital.bnp.gob.pe/bnp/recursos/2/pdf/himno-nacional-del-peru-reduccion-para-piano-musica-del-maestro-jose-bernardo-alzedo-1821.pdf>.

Sobre la letra ha habido muchas controversias y cambios desde su origen, ya que, según se denota, por motivación espontánea del público se añadió la primera estrofa: "Largo tiempo el peruano oprimido". Es de autoría anónima y arraigada por la costumbre local de entonarla (Tissera, 2013, p. 13). Durante varios gobiernos se ha añadido y quitado varias veces esta

estrofa por considerarse apócrifa o por una violación a los derechos de autoría. Finalmente, en setiembre del 2009 en el gobierno de Alan García se dispuso que se entonara la última estrofa del himno: “En sus cimas los andes sostengan...”, y es la estrofa que se entona hasta hoy en día (Resolución Ministerial N.º 0244-2010-ED 2010).

## 1.2. El quechua en el Himno Nacional del Perú

El quechua, o runa simi, es un idioma originario de la región andina de Sudamérica. Su reivindicación, propia de un contexto en el cual existían enormes brechas de discriminación en el país, tanto racial, cultural y social, nace desde el 27 de mayo de 1975. Bajo el gobierno del general Juan Velazco Alvarado se promulga la Ley N.º 21156; ley que vuelve oficial la lengua quechua en el Perú (Rodríguez, 2016, s. p.). Posteriormente a esto se implementan varias políticas de Estado, a fin de que las lenguas originarias tengan una presencia más activa dentro de las políticas ejecutivas y culturales de nuestro país. Un ejemplo de estas fue la implementación de la educación bilingüe intercultural dentro de las políticas educativas de enseñanza a nivel primario y secundario (Ley N.º 27818, 2001). Finalmente, en el gobierno de Alan García se promulga la ley que oficializa al quechua y demás lenguas originarias de nuestro país. “Son idiomas oficiales, además del castellano, las lenguas originarias en los distritos, provincias o regiones en donde predominen, conforme a lo consignado en el Registro Nacional de Lenguas Originarias” (Ley N.º 29735, 2011). Con lo cual se reorienta al quechua hacia una actividad cultural, cívica y política simétrica dentro de los grupos sociales en los que predominan las lenguas originarias.

Por todo lo expuesto anteriormente, en el Perú ha habido muchos estudiosos y organizaciones que desde entonces han dado a conocer, preservar y cuidar el Runa Simi. Dentro de estas actividades, no podía faltar que se hiciera una traducción del Himno Nacional del Perú en este idioma. De hecho, ha habido varias traducciones del himno; sobre todo, por la diferencia de las variedades dialécticas que tiene este idioma dentro de las regiones que conforman nuestro país. Sin embargo, para puntualizar esta investigación, nos enfocaremos en la traducción que se hizo sobre la variación dialéctica del Collao, o quechua Sureño. Traducción hecha por la Academia Mayor de la Lengua Quechua.

**Coro:**

Qispichisqan kanchis wiñaypaq, kananchis wiñaypaq  
¡Somos libres! ¡Seámoslo siempre! ¡Seámoslo siempre!

Ñaupaqtaqa k'anchanta, pakachun, k'anchanta inti  
Y antes niegue sus luces, sus luces el sol,

Pisisun willkachasqa munayman,  
Que faltemos al voto solemne

Hanaqchan llaqtanchismi wiñayman  
Que la patria al eterno elevó.

**Estrofa:**

Ñawch'illanpi Anti Urqu hap'ichun  
En sus cimas los Andes sostengan

puka yuraq unanchanchista,  
la bandera o pendón bicolor

kallpasqata q'ayaman willachun  
que a los siglos anuncie el esfuerzo

wiñaypaqñam qispisqa qusqa.  
que ser libres por siempre nos dio.

Llanthullanpi kawsasun thak nisqa,  
A su sombra vivamos tranquilos

urqumanta Inti paqarpitaq,  
y al nacer por sus cumbres el sol

hatun sullullchayta yapapasun,  
renovemos el gran juramento

chaskichuntaq Jacobpa Apun.  
que rendimos al Dios de Jacob.

### 1.3. La fonética en el quechua del Collao

Para definir la fonética, podemos encontrar un vasto y amplio campo de estudios acerca de esta ciencia, pero, para acto concreto de este estudio, basta con decir que la fonética es el estudio de los sonidos que se producen en el habla humana. Es una rama de la lingüística que se encarga de estudiar los sonidos físicos del lenguaje humano desde su producción hasta su percepción (Trujillo et al., 2002). Al mismo tiempo, se sirve de un instrumento creado por los lingüistas para definir y diferenciar los diversos sonidos que produce el habla humana. Este instrumento es el Alfabeto Fonético Internacional (AFI), que cuenta en su forma básica con aproximadamente 107 símbolos y 55 modificadores (Cambridge University Press, 2007). Sin embargo, estudios de nuevos idiomas y dialectos han hecho que cada uno de estos pueda añadir más símbolos. De esa manera, pueden explicar mejor la producción de aquellos sonidos diferentes que no se acomodan a los símbolos convencionales del AFI. Cabe mencionar que, dentro de los estudios fonéticos, se suelen utilizar diferentes llaves para denotar que se ha escrito grafemas “{}” o fonemas “[ ]” (Trujillo et al, 2002, p. 20).

El idioma quechua tampoco se exenta de los estudios fonéticos. Es así como podemos encontrar muchos lingüistas de renombre, tanto nacionales como internacionales, que han dedicado su estudio a la lengua quechua. En el caso de la variante dialéctica del Collao, podemos encontrar, en la Figura 2, la siguiente tabla de su alfabeto fonético con relación a las consonantes.

	Bilabial	Alveolar	Postalveolar	Palatal	Velar	Uvular	Glotal
Oclusiva	p p <sup>h</sup>	t t <sup>h</sup>			k k <sup>h</sup>	q q <sup>h</sup>	
Africada			tʃ tʃ <sup>h</sup>				
Eyectiva	p'	t'	tʃ'		k'	q'	
Nasal	m	n		ɲ			
Fricativa		s					h
Vibrante		r					
Aproximante Central				j	w		
Aproximante Lateral		l		ʎ			

**Figura 2.** Consonantes en el idioma quechua. Rodríguez A. (2006, p. 1). Quechua de Cusco. Ilustraciones fonéticas de lenguas amerindias. Lima: Stephen A. Marlett.

Dentro de la Figura 2, podemos observar la presencia de dos grupos de fonemas ajenos al alfabeto fonético del castellano. Podemos hablar principalmente del modificador [h] que se encuentra en las consonantes oclusivas y que indica que estas son aspiradas, es decir,

que luego de producirse la oclusión, le sucede una abertura que permite el cruce de aire. El segundo es el grupo de las consonantes eyectivas, que serán usadas con el modificador [']; este denotará que existirá una segunda oclusión del aire a nivel glotal, interrumpirá el flujo de aire y detendrá el sonido por un instante. La misma información también podemos encontrarla en Cahuana (2007) con énfasis en la gramática del idioma.

En el caso de las vocales podemos encontrar los mismos fonemas que en el castellano. Dentro del *Diccionario Quechua-Español* podemos encontrar el uso de las cinco vocales en su totalidad (Gobierno Regional del Cusco 2006). Sin embargo, Rodríguez (2006) nos señala que en el uso dialéctico del Collao solo tres vocales serán usados como fonemas principales [a] [i] [u] y los siguientes dos [e] [o] como alófonos de [i] y [u] respectivamente. Cabe señalar que alofonía es un término que se utiliza para señalar dos o más fonemas que no tienen un valor diferenciativo dentro de ellos mismos, y que varían acústicamente mas no en el significado que pueda tomar alguna palabra con esos fonemas (Trujillo et al, 2002). Rodríguez (2006) también nos detalla una recopilación de convenciones que existen para los alófonos de los fonemas consonánticos. Bastará con nombrar los siguientes fonemas que también estarán presentes: [φ], [x], [χ], [ŋ], [ʔ], [r], [a], [ʃ].

#### 1.4. Aspectos de la fonética y la salud fonatoria del cantante

La salud vocal, o salud fonatoria, tiene una gran relevancia en las personas por ser el vehículo por la cual nos comunicamos, con la cual podemos expresarnos y compartir las ideas que formulamos (Santander, 2020). En el caso del cantante, su relevancia se convierte en un punto clave para su ejercicio profesional. Por ese motivo, el cantante, en su etapa de aprendizaje, busca una técnica que le permita utilizar su voz de forma eficiente sin que esta se convierta en la causa de una fatiga vocal que le pudiera traer problemas en corto, mediano o largo plazo (Stein, 2000).

Diversos estudios nos muestran que el bilingüismo tiene una especial relevancia en las causas de la fatiga vocal. Calvache et al. (2020) afirman que la fatiga vocal puede producirse también en el aprendizaje de un nuevo idioma. “Hablar un segundo idioma influye en los parámetros acústicos de la voz, como CPP (Cepstral Peak Prominence, o pico cepstral de prominencia), frecuencia fundamental y LTAS (Long Term Average Spectrum, o espectro promedio a largo plazo)” (p. 3). Con relación al CPP, cabe mencionar que es un método por el cual se analiza la señal de la voz en un micrófono para ubicar su frecuencia central o frecuencia fundamental, y los ruidos que se presentan en esta para determinar el grado de disfonía de una voz (Awan, 2008, p. 348). Para el LTAS, podemos decir que es la “representación del promedio de varios espectros sucesivos de la señal acústica” (Drogett, 2017, pp.478-479). Se utiliza para hallar un promedio entre la potencia acústica y la frecuencia, y así poder analizar la calidad vocal general. Ambos términos descritos son métodos no invasivos que se utilizan en la medicina para detectar patologías vocales fonatorias. Calvache et al. (2020) también nos dicen que la mayoría de estudios se han centrado en las diferencias y en los modos de articulación de consonantes, vocales, nasalidad y normas lingüísticas de los idiomas.

Cobeta et al. (2013) dicen, acerca de la patología de los cantantes, que “suele consistir en pequeñas irregularidades que limitan la emisión habitual de la voz profesional” (p. 547). Esta se da por un exceso o sobrecarga vocal, que suele suceder con los cantantes cuando exigen el uso de la voz por sobre sus límites, lo que llega a inflamar poco a poco el espacio libre de las cuerdas vocales. Estos se presentan como un síntoma prenodular, que, si no son tomados en cuenta desde los casos leves puede llegar a transformarse en nódulos y generar una inflamación localizada que solo podrá ser removida con tratamiento o cirugía.

## **2. Análisis fonético del Himno Nacional del Perú en quechua del Collao**

Para esta parte nos abocaremos a utilizar toda la información brindada en el título 1 para poder realizar el análisis fonético del *Himno Nacional del Perú* en el quechua del Collao. Para lo cual se hará primero una transcripción melódica contrastada con la partitura oficial de Rebagliati (1901). A continuación, se procederá a realizar su transcripción fonética, y se contrastará la dicción de varios trabajos hechos sobre este texto. Finalmente, se ubicarán las consonantes ejectives e indicará el tratamiento que deben darse.

### **2.1. Transcripción de la melodía del Himno Nacional del Perú en el idioma quechua**

El primer paso en nuestro análisis fonético del *Himno Nacional del Perú* es ubicar la traducción del quechua dentro de la melodía. Para esto se ha utilizado dos grabaciones ya publicadas y de acceso público; la primera por el Ministerio de Cultura del Perú (2016) y la segunda por la soprano cusqueña Gladis Huamán Chávez (Huamán, 2021). Ambas grabaciones se han realizado con una traducción del quechua en su variedad dialéctica del Collao. Al contrastarlas podemos encontrar una gran similitud en la melodía, salvo algunas excepciones, como la exactitud rítmica y la ubicación del pulso fuerte con el acento de la palabra {wiñayman} en los compases 17 y 21. Cabe resaltar también que la del Ministerio de Cultura del Perú fue hecha con la participación de las voces de niños quechuahablantes, por lo cual podemos apreciar un acercamiento claro a lo que sería la fonética propia del Himno. También, se puede justificar la inexactitud rítmica de los niños debido a su formación inicial en música, en contraste a la grabación hecha por la soprano Gladis Huamán quien es una cantante profesional.



# Himno Nacional del Perú

## Traducción al quechua del Collao

Jose Bernardo Alzedo

Claudio Rebagliati

**Marziale - Energico**  $\text{♩} = 104$

Voz *ff*

Qis - pi - chis - qan kan - chis, wi - ñay - paq ka - nan - chis, wi -

ñay - paq, ñaw - paq - ta - qa k'an - chan - ta pa - ka - chun k'an - chan - ta

*mf*

10 In - ti. Pi - si - sun will - ka - chas - qa mu - nay - man, ha - naq - chan llaq - tan - chis - mi wi -

14 ñay - man. Pi - si - sun will - ka - chas - qa mu - nay - man, ha - naq - chan llaq - tan - chis - mi wi -

18 ñay - man. Pi - si - sun will - ka - chas - qa mu - nay - man, ha - naq -

**L'istesso tempo**

21 chan llaq - tan - chis - mi wi - ñay - man. *2* amplio ben declamato *p* ñaw - ch'i -

26 llan - pi'an - ti ur - qu ha - p'i - chun pu - ka yu - raq u - nan - chan - chis - ta, *cresc.* kall - pas -

30 qa - ta q'a - ya - man wi - lla - chun wi - ñay - paq - ñam *p* wi - ñay - paq - ñam *ten.* wi - ñay - paq - ñam *ten.* wi - ñay -

Figura 3. Traducción al quechua de la letra del Himno Nacional del Perú (Rebagliati, 1901).

Fuente: Elaboración propia. Programa Finale 2014.

Estenssoro e Iturriaga (2007, p. 109) nos comentan que la melodía del *Himno Nacional del Perú*, mientras es traspasada oralmente de persona a persona, sufre sutiles cambios que la gente le va añadiendo o quitando según se va repitiendo y ejecutando esta melodía. Sin embargo, como se ve en la Figura 3, se ha tratado de respetar la melodía original del arreglo hecho por Claudio Rebagliati (1901), y se ha cambiado los ritmos solo en partes esenciales, en donde no existe otra manera de cuadrar los tiempos fuertes con los acentos de las palabras. Esta melodía transcrita no es, quizás, la que la mayoría de las personas suelen cantar; sin embargo, por la autoría del Himno hemos optado por mantenerla como oficial.

**Tabla 1**  
Figuras musicales que han sido cambiadas en la melodía del Himno Nacional del Perú para las palabras en quechua del Collao

Compás	Figura original	Figura traducida	Comentario
03	 li - bres, se - a - r	 - chis - qan kan	Omisión de nota de paso cromática.
10	 Sol ..... que	 In - ti. Pi - si -	Cambio de blanca ligada a corchea por una negra y una negra con punto.
18, 22	 le - vo ..... st.....	 ñay - man. Pi - si	Añadidura de una negra.

**Nota.** Fuente columna 2: Rebagliati, C. (1901) *Himno Nacional del Perú*. Lima: Lit. nacional M. Badiola y Ca. Baquijano 278. Fuente Columna 3: Elaboración propia.

Como se puede observar en la Tabla 1, hemos podido organizar los cambios que ha sufrido la melodía original del Himno Nacional en pro de respetar la acentuación y la colocación correcta de las palabras traducidas al quechua del Collao.

## 2.2. Transcripción fonética del Himno Nacional del Perú en idioma quechua

El segundo paso en nuestro análisis será transcribir la letra del Himno Nacional del Perú en quechua del Collao utilizando el Alfabeto Fonético Internacional (AFI). Para hacerlo, hemos utilizado el manual de Cambridge (2007) como alfabeto fundamental y ha sido contrastado con el trabajo fonético de Cusihuaman (2001), el cual nos habla precisamente de los fonemas presentes en el quechua sureño, o del Collao. Este, a su vez, también ha sido

contrastado con el de Rodríguez (2006), el cual tenemos en la Figura 2, dentro del subtítulo 1.3 de nuestro trabajo, en el que se detallan todas las consonantes presentes, las vocales y los alófonos correspondientes a los distintos fonemas que generalmente se usan en este idioma. Cabe detallar también que la presente transcripción fonética ha sido basada en la grabación que hemos recopilado para este fin (Valdez, 2022). En esta podemos apreciar a un quechuahablante nativo de la variedad del Collao recitando la letra del Himno Nacional tal y cual sería la dicción propia de esta variación dialéctica. También pudimos contrastar esta transcripción con las grabaciones hechas por el Ministerio de Cultura (2016) y por la soprano Gladis Huamán Chávez (Huamán, 2021). De todo este análisis pudimos hacer la presente transcripción que detallamos aquí:

### Transcripción fonética del Himno Nacional del Perú

Idioma original

Traducción en quechua del Collao

[Transcripción fonética]

#### Coro:

¡Somos libres! ¡Seámoslo siempre! ¡Seámoslo siempre!  
 Qispichisqan kanchis wiñaypaq, kananchis wiñaypaq  
 [k<sup>h</sup>espi<sup>ʰ</sup>ʧiskhan 'kanʧis wi'ɲajpaχ ka'nanchis wi'ɲajpaχ]

Y antes niegue sus luces, sus luces el sol,  
 Ñaupaqtaqa k'anchanta, pakachun, k'anchanta inti  
 [ɲawpaχ'tak<sup>h</sup>a k'an'ʧanta pa'kaʧun k'an'ʧanta 'inti]

Que faltemos al voto solemne  
 Pisisun willkachasqa munayman,  
 [pi'sisun wiλka'ʧasqa mu'najman]

Que la patria al eterno elevó.  
 Hanaqchan llaqtanchismi wiñayman  
 [χa'naxʧan λaxtan'ʧismi wi'ɲajman]

#### Estrofa:

En sus cimas los Andes sostengan  
 Ñawch'illanpi Anti Urqu hap'ichun  
 [ɲawʧ'i'lanpi 'anti 'orqo χa'p'iʧun]

la bandera o pendón bicolor  
 puka yuraq unanchanchista,  
 ['puka 'juraχ unanchan'ʧista]

que a los siglos anuncie el esfuerzo  
 kallpasqata q'ayaman willachun  
 [ka'ɫpas'qata k'a'jaman wi'ɫaʃʃun]

que ser libres por siempre nos dio.  
 wiñaypaqñan qispisqa qusqa.  
 [wɨnɔj'paʃɲan k'es'pɨsqɑ 'k'osqɑ]

A su sombra vivamos tranquilos  
 Llanthullanpi kawsasun thak nisqa,  
 [ɫant'u'lanpi kaw'sasun tʰaχ 'nisqɑ]

y al nacer por sus cumbres el sol  
 urqumanta Inti paqarpitaq,  
 [orqo'manta 'inti pakar'pitax]

renovemos el gran juramento  
 hatun sullullchayta yapapasun,  
 ['χatun suɫuɫ'ʃajta japa'pasun]

que rendimos al Dios de Jacob  
 chaskichuntaq Jacobpa Apun.  
 [ʃaski'ʃjuntax χa'koʃpa 'apun]

De la transcripción descrita anteriormente, podemos comentar ciertos detalles sobre la alofonía que sufren distintas consonantes y que son mencionados tanto en Rodríguez (2006) como en Cusihuaman (2001). Ambos autores indican que las consonantes oclusivas [p k q] pueden volverse fricativas cuando están al final de sílaba, y que estos a su vez presentan diferentes alófonos debido a la intensidad que le imprima cada locutor. Cusihuaman agrega que también encuentra alófonos fricativos de [k] entre vocales reemplazados por [x] o [χ]. Rodríguez también nos menciona que, generalmente, las personas jóvenes, en el habla cotidiana, suelen suavizar las consonantes oclusivas y que, al revés, las personas mayores suelen conservar las consonantes oclusivas o cambiarlas por fricativas más tensas. Un ejemplo de ello es la palabra {chaskichuntaq} [ʃaski'ʃjuntax], [ʃaski'ʃjuntax], que en la pronunciación de Valdez (2022) y del Ministerio de Cultura (2016) es con [χ] y en la de Huamán (2021) es con [x]; ambos válidos por tener la condición de ser alófonos. La regla se repite varias veces en palabras como: [wɨnɔj'paʃɲan], [wɨnɔj'paʃɲan] o [wɨnɔj'paʃɲan]. También en [tʰax], [tʰax] o [tʰak], [χa'naχʃʃan] o [χa'naχʃʃan], etc.

Para el caso de las vocales, tomamos de los mismos autores Rodríguez (2006) y Cusihuaman (2001) la condición de alofonía que reciben las vocales {i} con [i], [e] y {u} con [u], [o], respectivamente. De los tres audios, hemos contrastado que tienen una pronunciación similar en cuestión de vocales. Ellos han utilizado los mismos alófonos para

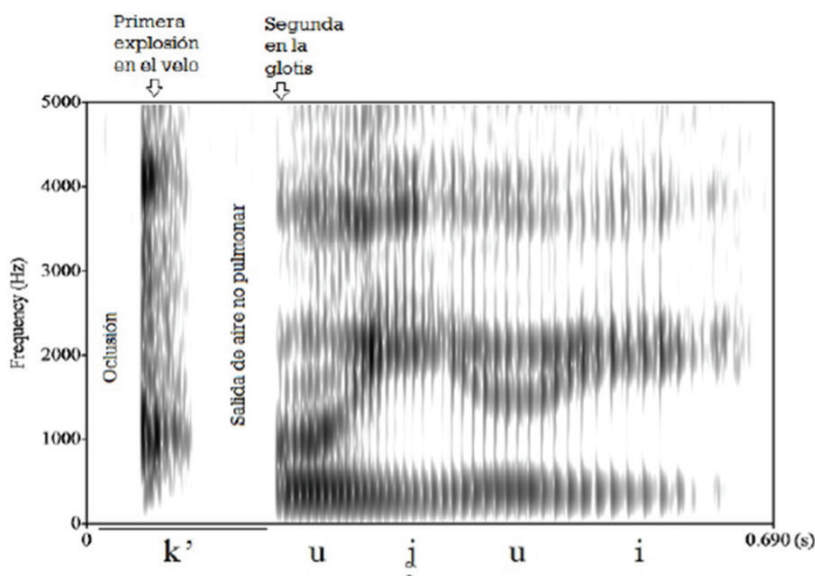
diferentes palabras tales como {Qispichisqan}, [khespi'tʃiskhan] también {urqumanta}, [orqo'manta] etc.

### 2.3. Las consonantes eyectivas del quechua en el Himno Nacional

Como hemos descrito en la primera parte, el quechua del Collao tiene la presencia de consonantes eyectivas en su alfabeto fonético. Bernabé (1988) nos da la siguiente definición de estas consonantes que son:

...fonemas glotalizados o eyectivos, es decir, aquellos en cuya articulación, al mismo tiempo que se produce una oclusión en otro punto —los labios, los alveolos, etc.— se realiza otra en la glotis, lo que da lugar a un característico chasquido audible. (p. 360)

Tal como hemos podido observar en la Figura 2 de Rodríguez (2006), estas consonantes eyectivas serán las oclusivas a las que se le añadirá el modificador ['] tal como sigue: [p'], [t'], [tʃ'], [k'] y [q']. Martínez (2012) nos detalla también que estas consonantes se producen a partir de dos cierres, uno en la boca y otro en la glotis. Debido a esto, la laringe se eleva y atrapa el aire entre estos dos cierres, con lo cual la presión aumenta y, luego, es liberado con fuerza a partir de la abertura del primer cierre. Por lo tanto, el aire expulsado ya no será pulmonar, sino procedente del segundo cierre, es decir, la glotis.



**Figura 4.** Representación en espectrograma de un sonido eyectivo en la palabra quechua que significa 'torcer': [k'ujui]. Martínez, E. (2012). *Aspectos fonéticos implicados en la reconstrucción del Protoindoeuropeo (PIE)*, Estudios de Fonética Experimental (21), 217-240. Recuperado de: <https://www.ub.edu/journalofexperimentalphonetics/pdf-articles/XXI-12-EMartinezCeldran.pdf>

En el espectrograma de la Figura 4 podemos observar con claridad las dos explosiones que ocurren al abrir los cierres oclusivos: primero, el velar y, segundo, el glótico. La parte blanca, donde se lee “salida de aire no pulmonar”, es el breve momento en el que se retiene el aire entre las dos oclusiones y produce una explosión, y contiene una carga física de presión que será soportada por la glotis. Esta presión influirá directamente en el desgaste físico que pudiera sufrir la glotis al momento de emitir estos sonidos.

Dicho esto, lo siguiente será ubicar las palabras que contienen estos fonemas dentro del *Himno Nacional del Perú*, para lo cual hemos elaborado la Tabla 2, donde se indica la palabra, su transcripción fonética, su traducción y el número de compás en el que se encuentra dentro de la melodía. Cabe resaltar que, debido a que el quechua es un idioma aglutinante, las palabras no tienen una traducción exacta en castellano, sino que son una idea o un conjunto de ideas. En la entrevista realizada a la soprano Gladis Huamán (Anexo 1), ella nos comenta: “El quechua no siempre es literal, por lo general se escribe de manera poética. Hay palabras que no tienen traducción literal en el castellano; sin embargo, se puede darle una interpretación”.

**Tabla 2**  
**Palabras que contienen consonantes eyectivas en el Himno Nacional del Perú**

Palabra	Transc. Fonética	Traducción	Compases
k'anchanta	[k'an'tʃanta]	“lo que alumbró” “aquello que brilla”	7, 9
ñawch'illanpi	[ɲawtʃi'ʎanpi]	“en su punta” “en su cumbre”	25
hap'ichun	[χa'p'iʃun]	“que lo agarre”	27
q'ayaman	[k'a'ʝaman]	“en lo posterior” “en un futuro”	30

**Nota.** Fuente: Elaboración propia.

Finalmente, debemos hablar sobre la emisión de estas palabras en el canto. Posadas (2008, p. 108) nos dice que el cantante deberá emitir los fonemas, que son la base para dar rienda suelta a su capacidad expresiva, al ser estos el vehículo de su interpretación. El cantante

debe producirlos con la mayor precisión posible en los diferentes registros vocales y solo podrán ser alterados en función de la técnica vocal, el estilo interpretativo y sus capacidades, sin que repercuta en su inteligibilidad, al ser este un equilibrio muy delicado. Por otra parte, Santander (2020) nos comenta lo siguiente: “Para el proceso de la emisión de la voz debemos mantener los órganos involucrados sin tensiones, para que la voz fluya de manera libre y limpia” (p. 80). Esto significa que la glotis, o las cuerdas vocales, que son el órgano principal de la fonación deberán mantenerse sin tensión todo el tiempo para así garantizar una buena técnica al cantar. Líneas más abajo Posadas (2008) nos comenta también: “Se evitará siempre..., el inicio o ataque forzado, es decir, con golpe glótico, por provocar una gran tensión en la laringe y cuerdas vocales y producir un desagradable efecto desde el plano musical” (p. 110).

Por lo expuesto, nuestras consonantes ejectives, que para su producción requieren necesariamente tensar la glotis, se quedarán en un limbo entre la necesidad de ser correctamente pronunciadas o ser obviadas para mantener una técnica vocal sin tensión. Por lo tanto, es como comenta Posadas (2008), un equilibrio muy delicado. Será responsabilidad del cantante evaluar las condiciones que tiene para que pueda emitir correctamente la fonética del quechua en el *Himno Nacional del Perú* y así mantener su inteligibilidad en completa conciencia de su capacidad vocal. Así, evitará alguna dificultad técnica o, en el extremo de los casos, alguna patología de mediano o largo plazo. Gladis Huamán, en nuestra entrevista (Anexo 1), nos comenta que, como quechuahablante, ella no ha encontrado dificultad en emitir estas consonantes debido a la costumbre que tiene desde niña, aunque sí ha notado la dificultad en otros cantantes que no tienen un acercamiento a este idioma. Lo que nos da pie a decir que uno puede practicar este tipo de articulación en la medida que, poco a poco, vaya dejando de ser una dificultad. Será también una responsabilidad del cantante tomar la atención necesaria al estudio y practica previa de estas consonantes para abordar satisfactoriamente el *Himno Nacional del Perú* en su traducción al quechua del Collao.

## Conclusiones

- Se ha transcrito en su totalidad la melodía oficial del *Himno Nacional del Perú* con la letra en el idioma quechua del Collao, respetando tanto la melodía original como los cambios en la acentuación que requieren las palabras de la traducción en el quechua para que puedan coincidir con los tiempos fuertes de los compases.
- Basándonos en los trabajos fonéticos estudiados, el Alfabeto Fonético Internacional y el análisis auditivo de las diferentes ejecuciones descritas, se ha podido obtener una transcripción fonética del *Himno Nacional del Perú* en el idioma quechua del Collao. Este es un consenso de las diferentes pronunciaciones y alófonos encontrados que nos ha llevado a obtener una transcripción precisa del Himno en esta variedad dialéctica.
- Se ha podido determinar la implicancia que tienen las consonantes eyectivas ubicadas en el *Himno Nacional del Perú* en una dicción precisa y cómo estas influyen en el discurso vocal al provocar una fatiga a nivel glotal que varía en intensidad de acuerdo la naturaleza del ejecutante.
- Finalmente, la transcripción fonética del *Himno Nacional del Perú* en el idioma quechua del Collao es una herramienta que proporciona al cantante una ejecución clara y precisa del texto. Esta ejecución, sin embargo, en sus consonantes eyectivas produce una fatiga a nivel glotal que puede interrumpir el discurso musical e incluso causarle molestias mayores al cantante en su ejecución. Es responsabilidad de este procurar ejecutar estas consonantes de forma precisa y clara, atendiendo a las posibilidades técnicas y físicas que posea para cuidar su salud vocal fonatoria.



## Referencias

- Awan, S. N. (2008). Instrumental analysis of phonation. En M. J. Ball, M. R. Perkins, N. Müller y S. Howard (Eds.), *The handbook of clinical linguistics* (p. 347). Blackwell.
- Bernac, P. (1978). *The Interpretation of French Song*. W. W. Norton y Company.
- Bernabé, A. (1988). Tipología frente a reconstrucción: la hipótesis glotática. *Revista Española de Lingüística*. 18 (2), 357-371.
- Bolaños, C. Quezada, J. Iturriaga, E. Estenssoro, J. Romero, R. (2007). Emancipación y república: Siglo XIX. En E. Iturriaga, J. Estenssoro (Dirs.). *La música en el Perú*. 106-122. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.
- Carranza, R. y Alessandrini, N. (12-13 de setiembre de 2013). *Dicción, Fonética y Técnica vocal: El entrenamiento vocal en clave interdisciplinaria*. En F. Basso (Presidencia). 9nas jornadas de investigación en arte en Argentina. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), Facultad de Bellas Artes UNLP. La Plata.
- Cahuana R. (2007). *Manual de Gramática Quechua Cusco-Collao*. Ed. Sicuani.
- Calvache, C. Cantor, L, Pineda, E. (2020). *Voz y bilingüismo: ¿Trabajar hablando un segundo idioma impacta la voz?* [Archivo PDF] Corporación Universitaria Iberoamericana. Recuperado de: <https://repositorio.iberu.edu.co/handle/001/1192>
- Cambridge University Press (2007). *Handbook of the International Phonetic Association: A guide to the Use of the International Phonetic Alphabet*. Cambridge University Press.
- Cobeta, I. Núñez, F. Fernández, S. (2013). *Patología de la voz*. Marge Médica Books.
- Cusihuaman A. (2001). *Gramática Quechua Cuzco-Collao*. (2ª Ed.) CBC.
- Droguett Y. (2017). Aplicaciones clínicas del análisis acústico de la voz. *Revista de otorrinolaringología y cirugía de cabeza y cuello*. 77 (4). Santiago de Chile. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.4067/s0718-48162017000400474>
- Huamán G. (Intérprete) (2021). *Himno Nacional del Perú en quechua o Runa Simi* [Archivo de video y audio]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=pCpF4a4FxnA>
- Ley N.º 27818. Ley para la educación bilingüe intercultural. 16 de agosto del 2002. Normas Legales, N.º 228261. Diario Oficial El Peruano.
- Ley N.º 29735. Ley que regula el uso, preservación, desarrollo, recuperación, fomento y difusión de las lenguas originarias del Perú. 05 de julio del 2011. Normas Legales, N.º 445799. Diario oficial El Peruano.

- Martínez, E. (2012). Aspectos fonéticos implicados en la reconstrucción del Protoindoeuropeo (PIE), *Estudios de Fonética Experimental (21)*, 217-240. Recuperado de: <https://www.ub.edu/journalofexperimentalphonetics/pdf-articles/XXI-12-EMartinezCeldran.pdf>
- Pereira H. (2014). *La independencia del Perú: ¿guerra colonial o guerra civil? Una aproximación desde la teoría de las Relaciones Internacionales*. CEXECI
- Perú, Gobierno Regional del Cusco. (2006) *Diccionario Quechua-Español-Quechua*. Cusco: Academia Mayor de la Lengua Quechua (Edmundo Pantigoso).
- Perú, Ministerio de Cultura (dirs.) (2016). *Himno Nacional del Perú en quechua* [Archivo de video y audio]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=RCrDHVYsBVY>
- Posadas, P. (2008). Los fonemas como recurso expresivo en el canto lírico. *Lenguaje design (Especial issue 2)*, 107-118.
- Raygada C. (1954). *Historia crítica del Himno Nacional*. Juan Mejía Baca & P. L. Villanueva Editores.
- Rebagliati, C. (1901) Himno Nacional del Perú. Lima: Lit. nacional M. Badiola y Ca. Baquíjano 278.
- Resolución Ministerial N.º 0244-2010-ED. Disponen desarrollar campaña educativa a nivel nacional en institutos y escuelas para promover que se conozca y cante el coro y la sexta estrofa del Himno Nacional. (19 de agosto del 2010).
- Rodríguez, C. (2016). Entre el Estado y la política lingüística en el Perú. *IDEELE revista*. (257). Recuperado de: <https://revistaideele.com/ideele/content/entre-el-estado-y-la-pol%C3%ADtica-ling%C3%BC%C3%ADstica-en-el-per%C3%BA#:~:text=En%201975%2C%20el%20entonces%20presidente,al%20igual%20que%20el%20castellano>
- Rodríguez C, A. (2006). *Quechua de Cusco. Ilustraciones fonéticas de lenguas amerindias*. Stephen A. Marlett.
- Santander, C. (2020). *La técnica del canto lírico*. [Tesis de licenciatura en canto lírico, Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, Chile].
- Stein, H. (2000). El arte de cantar: su dimensión cultural y pedagógica. *Revista Musical Chilena* 54 (194), 41-48. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12582/12886>
- Tissera, A. (2013). *San Martín y Bolívar: Los himnos nacionales del Perú*. Instituto de Estudios Peruanos (IEP).

Trujillo, F. Gonzales, A. Cobo, P. Cubillas, E. (2002). *Nociones de fonética y fonología para la práctica educativa*. Grupo Editorial Universitario.

Valdez P. (Recopilador) (2022). *Letra del Himno Nacional del Perú recitado en Quechua del Collao* [Archivo de audio]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=EEvzKP3hDzo>

## Anexos

### Anexo 1

#### **Entrevista a la soprano Gladis Huamán Chávez para el presente trabajo de investigación realizado el 12 de junio de 2022 (transcripción literal)**

##### **¿Cuál fue la motivación que te impulsó a cantar el Himno Nacional traducido al quechua?**

Primero que nada, Pool, buenas tardes, es un gusto poder apoyarte en tu trabajo de investigación. Respondiendo a tu pregunta, creo que como peruana, y dentro de la celebración del Bicentenario de la Independencia, ha sido el poder dar homenaje y saludar a nuestra Patria de una manera diferente. Creo que a lo largo de estos doscientos años se ha ido cantando el Himno en idioma castellano, y algunas etnias o grupos de hermanos quechuahablantes, así como en diferentes otras lenguas, nuestros hermanos han hecho su traducción para poder interpretar el Himno Nacional en sus diferentes lenguas originarias. Pensar que nosotros, como cantantes profesionales, no hagamos este tipo de trabajo, para poder motivar a la población y apreciar el Himno en toda su belleza musical y rítmica, fue una llamada de atención que yo pude observar. Y me dije a mí misma que sería un evento importante, bonito y diferente de poder ayudar a nuestra Patria en su aniversario interpretando el Himno Nacional, pero en quechua que es una de nuestras lenguas originarias.

##### **¿Eres quechuahablante? ¿Cómo ha sido tu acercamiento previo a este idioma?**

A ver, sí y no (risas). Me considero de alguna manera quechuahablante, aunque yo he aprendido el castellano (como lengua materna). El quechua lo he aprendido escuchando a mi abuela y en parte también a mis padres. Se podría decir que sí hablo el quechua; hay palabras que, de pronto, me cuestan, hay palabras que tienen más de seis sílabas, pero sí lo hablo.

##### **¿Cómo fue tu experiencia al abordar el Himno en este idioma, a diferencia de cantarlo en castellano?**

En el quechua, como yo lo hablo un poco, no ha sido tan complicado. De todas maneras, siempre hay palabras que pueden ser más complejas que otras, especialmente en la parte inicial, cuando uno está abordando el texto de la lectura. Yo hablo quechua, pero sí se me dificulta leer fluidamente, leo un poco más lento porque hablo más por haberlo escuchado que por haberlo aprendido a través de la lectura. Hay que detenerse y prestarle atención a la articulación, a cómo está escrito, por ahí (he tenido) algunas dificultades en algunas frases.

**Respecto a la dicción del quechua, existen consonantes eyectivas que no existen en el castellano, como en las palabras: «kanchanta» o «qayaman». Según tu experiencia, ¿has encontrado dificultad de pronunciar estas consonantes al momento de cantarlas? ¿Puedes comentarnos tu experiencia?**

Como te decía, por haberlo aprendido de mi abuela (el quechua) y haberlo escuchado desde pequeña también de mis padres, felizmente, no tuve dificultad con estas palabras. Así como “hap’ichun”, por ejemplo, que también está dentro del Himno, no he tenido dificultad. Pero sí he visto que en otras personas les cuesta bastante este golpe glótico del apóstrofe en el quechua.

**Finalmente, ¿cuál sería tu consejo personal para los cantantes no quechuahablantes que desearan abordar una obra en este idioma?**

El primer paso sería tener, además de la partitura, extraer el texto, para saber qué palabras van juntas. Tener el apoyo de una persona que hable quechua para que pueda ayudarles con la pronunciación. Otro punto, también, es saber lo que estoy diciendo, hay palabras (en el quechua) que no tienen traducción literal en el castellano; sin embargo, se puede darle una interpretación. Tener claro que el quechua no siempre es literal; por lo general, el quechua se escribe de manera poética. Van a haber frases o ideas que uno puede traducirlo literalmente, pero no necesariamente van a significar esa traducción. Hay que tener mucho cuidado con ello y recurrir a personas que hablen el idioma para poder darnos una traducción más aproximada. Obviamente, practicar bastante la articulación, escuchar a referentes de las obras que otras personas hayan cantado, esto, de pronto, puede aproximarnos de mejor manera a la pronunciación y la articulación.





*Coda*

# Prácticas musicales





# Elaboración del catálogo musical descriptivo: Cien años de música coral para niños en el Perú

Elaboration of the musical descriptive catalog:  
One hundred years of choral music for children in Peru

→ Oscar Morris Jiménez Muñoz ←  
**Universidad Nacional de Música**  
ojimenez@unm.edu.pe

## Resumen

Entre sus múltiples beneficios, la práctica coral infantil es también una oportunidad para que nuestros niños conozcan las expresiones artísticas propias de nuestros pueblos. En un país pluricultural como el nuestro, esa diversidad nos enriquece como individuos, como Nación. Es, a su vez, fuente de saber e inspiración para nuestros músicos y compositores. Al ser así, se hace imprescindible la inclusión de sus obras, destinadas a las llamadas *voces blancas*, en el repertorio coral infantil de nuestro país. El presente trabajo describe el proceso de realización del *Catálogo musical descriptivo: Cien años de música coral para niños en el Perú*, sobre las obras corales para niños —de compositores peruanos— escritas en el periodo comprendido entre 1921 y 2021; el cual incluye, también, los aportes de las publicaciones realizadas por importantes directores y pedagogos musicales, a favor del repertorio coral en las escuelas. Se indagó y se recopiló información de diversas fuentes bibliográficas, se contactó a la mayor cantidad de compositores nacionales, o a sus familiares (en el caso de compositores ya desaparecidos); lo cual permitió generar una red de contactos tanto a nivel nacional como internacional. A raíz de ello, se tuvo acceso a información relevante sobre sus composiciones y arreglos para coros de niños que, estoy seguro, permitirá ampliar el repertorio coral infantil y adolescente de nuestro país; así como su difusión y su empleo para fines didácticos o de investigación.

**Palabras clave:** catálogo coral peruano; música coral infantil; coro de niños; compositores peruanos; dirección coral.



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

## Abstract

Among the many benefits it has, children's choral practice is also an opportunity for our children to know the artistic expressions of our peoples. In a multicultural country like ours, this diversity enriches us as individuals, as a nation. It is, in turn, a source of knowledge and inspiration for our musicians and composers. This being the case, it is essential to include its musical works, intended for the so-called *white voices*, in the children's choral repertoire of our country.

This work describes the process of making the *Descriptive musical catalogue: one hundred years of choral music for children in Peru*, regarding the choral works for children -from Peruvian composers- written in the period between 1921 and 2021. It also includes the contributions of publications made by important directors and music pedagogues in favor of the choral repertoire in schools. We researched and explored information from diverse bibliographic sources, we contacted the largest number of national composers, or their relatives, in the case of composers who already passed away. This enabled us to create a contact network both at a national and an international level. As a result, we had access to relevant information concerning their compositions and arrangements for children's choirs that, I am sure, will allow to widen the choral repertoire for children and adolescents in our country as well as its dissemination and use for didactic or research purposes.

**Keywords:** Peruvian choral catalogue; children's choral music; children's choir; Peruvian composers; choral direction.

## Introducción

Si bien es cierto que hoy en día existen diversos estudios sobre las ventajas del canto coral en niños y adultos, es por experiencia propia que puedo comprobar cómo, a través de esta actividad, los niños desarrollan, no solo sus habilidades musicales, sino también, sociales, expresivas y cognitivas. En estos diez años, como profesor de coros infantiles y juveniles, he podido observar que, entre otros aspectos, las canciones que forman parte del repertorio cumplen un rol fundamental en la práctica coral, ya que, por medio de ellas, se descubre y cultiva la musicalidad, la sensibilidad y el gusto estético en los niños cantores. Es también un espacio para identificarse como parte de este mundo, de su región, de nuestra sociedad.

En ese sentido, se hace indispensable que el director de coro pueda contar con un repertorio adecuado y de calidad, acorde con el grupo que tiene a su cargo. No obstante, son escasos los coros de niños de nuestro país que tienen la oportunidad o la posibilidad de interpretar obras corales peruanas compuestas originalmente para estas voces, y se recurre, habitualmente, a recreaciones o adaptaciones de la música popular —o “comercial”— que, en muchos casos, nada tiene que ver con la idiosincrasia de los niños cantores o del pensamiento propio de estas edades. He podido advertir esta situación, como profesor del curso de Dirección de Conjuntos Vocales de la Universidad Nacional de Música, en la que los alumnos, con el fin de

armar un repertorio para sus respectivas agrupaciones infantiles o juveniles, suelen buscar partituras en la Internet o, en el mejor de los casos, a realizar sus propias versiones corales.

En general, no son muchos los maestros, o los directores de coro que conocen las creaciones de Roberto Carpio, Enrique Iturriaga o Edgar Valcárcel —por mencionar algunos destacados compositores— para voces de niños.

De lo expuesto hasta aquí surgen las siguientes interrogantes: ¿qué tanto se conoce sobre las composiciones corales para voces de niños en nuestro país? ¿Qué obras para coro de niños se pueden hallar entre las creaciones de nuestros actuales compositores? ¿Qué datos nos brinda el *Catálogo musical descriptivo: Cien años de música coral para niños en el Perú* y cuáles son sus alcances?

El presente trabajo explora los datos hallados en el *Catálogo musical descriptivo: Cien años de música coral para niños en el Perú*, realizado durante los años 2019, 2020 y 2021, junto con los procedimientos seguidos para su elaboración. Dicho título, de mi autoría, fue publicado por la Universidad Nacional de Música en 2022<sup>1</sup>.

### **1. Situación de las obras del *Catálogo Musical Descriptivo***

Con el fin de la Reconstrucción Nacional (1883-1919) se genera un periodo de mayor estabilidad política, social y económica en nuestro país; sin embargo, la carencia de instituciones académicas para el estudio formal de la música genera que, durante esta época, buena parte de los compositores peruanos se encuentren formándose o especializándose en el exterior, principalmente en Europa. Debido a este panorama, en muchos casos, habría que esperar hasta el retorno de esta primera generación de compositores del siglo XX para conocer sus obras y la magnitud de su trabajo creativo. Es así como este catálogo parte de la figura de monseñor Pablo Chávez Aguilar, quien, a partir de 1924, retorna del extranjero para establecerse en Lima y, desde 1928, publica, junto al profesor Arturo Montoya, su serie de canciones escolares (Raygada, 1963).

Entre otros nombres sobresalientes están Carlos Sánchez Málaga y Carlos Valderrama quienes, años más tarde de haber regresado al Perú —1929 y 1931, respectivamente—, asumen como profesores de música y de coro en instituciones escolares. En el caso de Carlos Valderrama, se conoce que creaba sus propios arreglos para sus agrupaciones escolares (Raygada, 1964), aunque, lamentablemente, esta música se ha perdido con el tiempo. Es por esa época que también llegaría a nuestro país el destacado pianista y compositor chiclayano, Ernesto López Mindreau.

Otro fenómeno para tomar en cuenta durante este periodo es la gestación del movimiento indigenista en las artes, lo cual daría paso al indigenismo musical del siglo XX; donde

1. Puede acceder al catálogo musical completo en la página web de la Universidad de Música, sección Fondo Editorial del Instituto de investigación.

compositores como Daniel Alomías Robles (Huánuco) y José Castro Miranda (Cusco), se abocaron principalmente a trabajos de orden musicológico y de recopilación de la música de los Andes. Aunque, según Pinilla (2009), Castro Miranda cuenta entre sus creaciones con algunas canciones de tipo escolar que a la fecha no se ha podido corroborar.

Situados en aquel contexto, el catálogo musical recopila las creaciones musicales para voces de niños, realizadas por compositores peruanos, en el periodo que abarca desde 1921 al 2021. El mismo que también considera aquellas obras corales escolares en las que, de alguna u otra forma, han intervenido destacados compositores, y se toma en cuenta el aporte de las publicaciones realizadas por importantes directores y pedagogos musicales a favor del repertorio coral en las escuelas.

## 2. Cuestiones a considerar

Es importante acotar que el catálogo no considera los himnos de congresos o de eventos institucionales; tampoco los himnos o las marchas escolares, cuyos fines específicos son la exaltación y la identificación institucional. Por otra parte, se centra en aquellas composiciones, recreaciones o versiones corales para voces de niños, es decir, para que sean interpretadas por niños; y no a aquellas piezas dedicadas a la escucha o al disfrute infantil. En este sentido, no se considera, por ejemplo, la canción *Al arrorrorrito* de Rosa Mercedes Ayarza de Morales (Cueto, 2009) por tratarse de una canción de cuna para voces adultas, originalmente realizada para voz soprano y piano, y que, según la Biblioteca Nacional del Perú, habría sido realizada en 1915, tiempo previo al periodo trazado en este trabajo.

Este catálogo sí considera las creaciones de los profesores sanmiguelinos (en Cajamarca) Pedro Barrantes y Miguel Saravia —poeta y compositor, respectivamente—, quienes, a pesar de haber creado, entre los años 1918 y 1920, una serie de canciones para el aula escolar, estas salen a la luz recién en 1965 como *Cancionero del niño peruano* (Barrantes y Saravia, 1965).

El catálogo registra solo obras ubicables a la fecha, por lo cual no considera, entre otros: *Plegaria de los niños a María* de monseñor Pablo Chávez Aguilar (inédito, según Raygada, 1963), *Yuncita, yuncita*; y otros títulos del cancionero escolar de Rosa Mercedes Ayarza de Morales (Raygada, 1963) que se han ido perdiendo. En una similar situación, se encuentran las canciones infantiles para coro de niños de Luis Antonio Meza de 1948 (Quezada, 1999), y los cantos escolares de Consuelo Levi Stubbs (Quezada 2002 en Petrozzi, 2009).

Casos como estos resaltan la importancia de rescatar las creaciones corales realizadas por nuestros compositores, ya que son parte del acervo cultural, artístico e histórico de nuestra nación.

## 3. Metodología y recopilación de datos

El procedimiento metodológico para la compilación de las obras que forman parte de este catálogo incluyó la realización de una pesquisa que permitió acopiar la información requerida

en cuanto a compositores, directores y educadores musicales peruanos que han creado obras corales para niños y música vocal para la escuela. En este sentido, en un primer momento, se consultaron fuentes bibliográficas diversas halladas en la Biblioteca Nacional del Perú (Fondo Antiguo y Colección Peruana), y la Biblioteca de la Universidad Nacional de Música (listado por códigos de música peruana). Por las restricciones propias de la pandemia del COVID-19 se consultaron los catálogos en línea de diversas bibliotecas, entre ellas, la del Ministerio de Cultura y de las universidades locales. Por otra parte, se tuvo acceso al archivo de obras del Coro Nacional de Niños del Ministerio de Cultura. Adicionalmente, se consultaron páginas web y blogs diversos sobre compositores peruanos y de música coral peruana, las cuales brindaron información relevante sobre nuestros compositores, así como de sus creaciones.

En otra etapa, se procuró contactar a la mayor cantidad de compositores nacionales. Para este fin, se solicitó a la Universidad Nacional de Música proporcionar facilidades para acceder a su lista de correos de los profesores de composición y de dirección coral. A raíz de ello, se fue generando una red de contactos, gracias a los propios entrevistados, que permitió comunicarme con otros compositores residentes tanto en Lima como en el interior del país, y en el extranjero; así como con sus familiares (en el caso de compositores ya desaparecidos). En esta fase se realizaron entrevistas personales, llamadas telefónicas, consultas vía correo electrónico, videollamadas, WhatsApp, chat de Facebook Messenger y LinkedIn.

La revisión de todo el material bibliográfico hallado y las entrevistas realizadas permitieron conocer y confirmar qué compositores, directores corales o educadores musicales han creado música vocal infantil, en especial, para el formato de coro de niños, y también poder conocer más sobre dichas obras. En algunos casos se tuvo acceso a partituras, a manuscritos inéditos y, en otros, a material ya publicado o por publicar.

También se solicitó a los compositores realizar una breve reseña artística biográfica, las cuales forman parte del índice biográfico de compositores, como datos anexos del catálogo. Se tuvo acceso a los programas de mano de los estrenos de algunas obras, principalmente del Coro Nacional de Niños del Perú.

Con la información obtenida, se sistematizaron datos como: fecha y lugar de nacimiento del compositor, también del fallecimiento (en los casos que se aplica); título de las obras, año y lugar de creación; año de estreno y agrupación vocal que las estrenó (en ciertos casos); obras por encargo o para concurso; entre otros aspectos que se detallan.

### **3.1 Obras publicadas y obras no publicadas**

Para la elaboración de este catálogo musical se han considerado tanto las obras incluidas en diversas publicaciones, así como, partituras y manuscritos inéditos.

En cuanto a las obras publicadas, se hallaron 21 publicaciones que incluyen 19 compositores entre los años 1921 y 2021. Se considera dentro de ellos a Andrés Sas, compositor franco-belga nacionalizado peruano.

En la siguiente tabla se presenta un resumen de las obras publicadas a la fecha, así como el número de títulos (obras) que incluye:

Tabla 1 Publicaciones que incluyen obras para coro de niños		
Autores	Publicaciones	Títulos
Arturo Montoya - Pablo Chávez A.	Canciones escolares peruanas. Series del 1 al 6 (1928 a 1934)	72
Julio César Congrains	Himno oficial a la primavera. Marcha canción (1942)	1
Carlota Carvallo - Andrés Sas	Canciones infantiles peruanas (1946)	9
Jorge Rivera del Mar	Himno Nacional del Perú. Simplificado en tesitura escolar (1947)	1
Ernesto López Midreau	Canciones escolares (1948)	10
Jorge Rivera del Mar	Perú. Himno. Partitura para 4 voces (1952)	1
Enrique Iturriaga Romero	Cuatro canciones infantiles. Sobre temas populares del Perú (1958)	4
Pedro Barrantes - Nicolás Sarabia	Cancionero del niño peruano (1965)	27
Rosa Alarco Larrabure	Canciones y cánones sobre temas peruanos para coro a voces iguales (1966)	14
Andrés Sas	Catorce cantos indo-peruanos. Para una, dos o tres voces iguales (1968)	14 59
Ignacio Arbulú Pineda	Cantan los niños peruanos. 2da. edición (1971)	
Rosa Mercedes Ayarza	Seis Canciones Escolares. Del folklore peruano costeño. (1979)	8
Abel Rozas - Antonio Ibañez	Música Coral Cuzqueña. Seis canciones para coro a capella (1982)	1
Escuela Nacional de Música	Cancionero coral para los niños peruanos (1989)	6
Piedad Mendoza de Pinedo	Voces e Instrumentos Vol. I. Arreglos corales e instrumentales (1995)	14
Chalena Vásquez	Cantares del duende (1998)	13
Clara Petrozzi Helasvuuo	Tikka tanssi (2001)	1
Julia Manrique - Reynaldo Ballón	68 obras musicales de Benigno Ballón Farfán (2008)	2
Enrique Iturriaga Romero	Adivina, adivinanza (2009)	1
Alonso Cueto	Rosa Mercedes Ayarza ...La música, su vida; ser peruana, su pasión... (2009)	5
Total de creaciones para coro de niños		263

La Tabla 1 presenta, en orden cronológico, las publicaciones halladas. Se considera solo la segunda edición de *Cantan los niños peruanos* (Arbulú, 1972) por ser una nueva versión revisada y actualizada de la edición publicada en 1952. Así mismo, la publicación *Rosa Alarco*:

*Homenaje* (Repetto, 2000) incluye las mismas obras de la publicación de *Canciones y cánones* sobre temas peruanos (Alarco, 1966); por lo cual, tampoco figura.

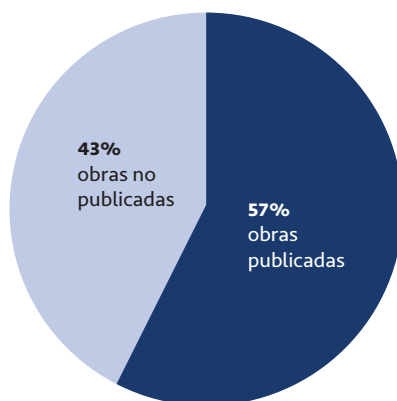
Como se observa, dichas publicaciones nos brindan un total de 263 títulos, destinados, en su gran mayoría, al cancionero escolar, siendo el formato de coro escolar la agrupación infantil para la que más se ha creado música vocal. Ello no implica que este repertorio no pueda ser abordado por elencos corales de niños más allá de la escuela, pues, como veremos más adelante, los temas que se abordan son diversos.

La Tabla 2 nos muestra un compendio de obras para coro de niños que permanecen inéditas. Se trata de un total de 202 títulos aún sin publicar.

Tabla 2 Publicaciones que incluyen obras para coro de niños		
Autores	Obras no publicadas	Títulos
Teófilo Álvarez Álvarez	<i>Amanecer andino, Árbol caído, Cumba cumbé, Misa infantil</i>	4
Pedro Seiji Asato	<i>Ichullamanta, Waylla waylla</i>	2
Benigno Ballón Farfán	<i>Adiós a mi escuela, Canción a la madre, Canción de cuna, En mi tierra, Peruanidad</i>	5
Leonardo Barbuy La Torre	<i>Por primera vez</i>	1
Jorge Bermudez Martínez	Creaciones para el Coro Nacional de Niños del Perú	34
Renzo Bracesco Ratti	<i>Oh salutaris hostia, Tamtum ergo</i>	2
José Carlos Campos	<i>Bergen, Cancionela, Canción de la O, El pajonal, Las gallinas, Regina Caeli.</i>	6
Roberto Carpio Valdéz	<i>Himno al libertador Ramón Castilla, Tupac Amaru, Triste</i>	3
Mark Contreras Weiss	<i>Matarina en Machahuay, Voces de nuestro Perú, Canción de la flor</i>	3
Sadiel Cuentas Peralta	<i>Cuatro cantos amazónicos, Cuatro cantos andinos, Misa quechua, Nayra, Tajuno y la luna, Tinkuy, Yahaira</i>	7
José A. Gutiérrez Baella	<i>Composiciones y creaciones varias</i>	21
Rafael Junchaya Rojas	<i>Montonero arequipeño.</i>	1
Crhistian Mantilla Mayer	<i>Composiciones y creaciones varias</i>	22
Piedad Mendoza de Pinedo	<i>Voces e instrumentos Vol. II. Arreglos corales e instrumentales de música peruana y latinoamericana</i>	18
Miguel Oblitas Bustamante	<i>África, Radiante fuego</i>	2
Abraham Padilla Benavides	<i>Asháninka: sinfonía peruana en cinco movimientos</i>	1
Clara Petrozzi Helasvuo	<i>Hyvä ilta lintuseni, Jouluna jumala syntyi, La amistad.</i>	3
Nancy Pimentel Pinello	<i>Canción del cascarón</i>	1
José Quezada Macchiavello	<i>Ave verum corpus, Canmi Dios canqui, Dos cashuas a la navidad op. 9, El rocío y la fuente, Sobre terso lago</i>	5

Abel Rozas Aragón	Creaciones para el coro de niños del Instituto Superior “Leandro Alviña Miranda” y otras	8
José Sosaya Wekselman	Creaciones para el Coro Nacional de Niños del Perú y otras	29
Edgar Valcárcel Arze	<i>Ojos azules, Hanaq pachap, Misa para coro mixto; coro de niños y orquesta, Travesía por el Perú, Zorro zorrilo.</i>	5
Chalena Vásquez	Creaciones para el Coro Nacional de Niños del Perú	15
Nilo Velarde Chong	<i>El membrillito, Caracolito, La ciudad bajo el mar</i>	3
Álvaro Zúñiga Roncal	<i>Sueños</i>	1
Total de creaciones para coro de niños		202

En la siguiente figura, se puede apreciar el porcentaje de obras que forman parte de alguna publicación en comparación de aquellas que aún permanecen inéditas según el presente catálogo musical.



**Figura 1.** Porcentaje de obras publicadas frente a las obras no publicadas.  
Fuente: elaboración propia

### 3.2 Composiciones y arreglos corales para voces de niños

Las obras que conforman este catálogo musical son composiciones originales para el canto coral infantil, así como, música para los coros de niños realizadas a partir de otro tipo de expresiones o formatos vocales. Es aquí donde puede surgir cierta controversia cuando se pretende calificar dichas creaciones como arreglos, adaptaciones o versiones corales.

Para el maestro Enrique Iturriaga los arreglos corales son *adaptaciones* de una obra musical a un medio diferente del original. Según Iturriaga:

En el caso concreto de la música coral, se considera ‘arreglo’ el tomar una melodía ajena, anónima o de autor conocido (folklórica o tradicional) y engazarla en el conjunto vocal, creando para ella elementos nuevos —como un acompañamiento armónico— o bien



otras melodías que dialogan con la principal, así como introducciones, alargamientos, agregados y cortes en algunos casos. Sin embargo, no todas las obras de este género coral tienen igual ‘carga composicional’; unas pueden considerarse propiamente ‘arreglos’... Otras en cambio, que conservan casi en su totalidad su forma melódica original y su armonía implícita, pueden definirse como ‘versiones corales’... (Programa Regional de Música, vol. 2, 1980, p. 9)

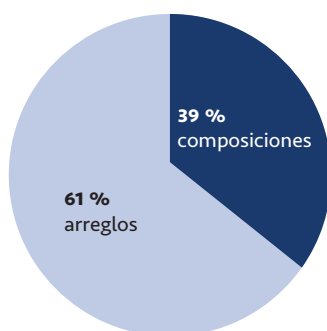
A propósito, el compositor, director de coros e investigador José Quezada Macchiavello refiere:

Los arreglos corales serían intermedios entre las versiones corales y las composiciones propiamente. Una composición puede basarse en temas folklóricos e inclusive de otro autor, en temas más o menos transformados, en citas, está también el caso de la forma tema con variaciones. Es un terreno difícil de delimitar. (comunicación personal, 2022).

Por su parte, y consultado sobre la música coral desarrollada a partir de la música tradicional y de las expresiones musicales populares de nuestro país, el también compositor, director de coros e investigador cusqueño Abel Rozas Aragón comenta: “Me inclino más al término de *adaptación o versional coral*, antes de *arreglo coral*, pues se arregla lo desordenado, lo desarreglado” (Rozas, comunicación personal, 2022).

Como puede observarse, no es tan sencillo decidir por tal o cual terminología cuando se trata de delimitar el trabajo creativo de los compositores. Menos aún es menester de este trabajo definir las; sin embargo, y a razón del presente catálogo musical, sí es necesario conocer qué obras fueron creadas originalmente para coro de niños, y qué obras fueron creadas partiendo de un material musical antes realizado. Solo bajo esta condición es que las primeras serán consideradas composiciones y las segundas, sin pretender ser exhaustivo en —como dice Iturriaga— su mayor o menor “carga composicional”, en arreglos corales.

Dada la aclaración, se hallaron 183 composiciones para coro de niños y 281 arreglos corales para estas voces. La Figura 2 muestra su distribución en porcentaje.



**Figura 2.** Porcentaje de composiciones frente a los arreglos corales.  
Fuente: elaboración propia.

#### 4. Descripción, clasificación y grado de dificultad de las obras.

##### 4.1. Descripción musical.

Con el fin de que futuros usuarios puedan obtener mayores datos de las obras corales que forman parte del catálogo musical, se realizó una revisión más profunda de las partituras. En los casos en los que no se tuvo acceso a las partituras, fueron los propios compositores quienes describieron sus obras en función de un formato elaborado para ese fin. Los datos registrados fueron los siguientes:

- Líneas vocales (número de voces)
- Rango de cada una de las líneas vocales América Latina
- Tonalidades o sistema armónico
- Presenta o no modulaciones
- Acompañamiento musical (marco instrumental)
- Género musical o tipo de composición

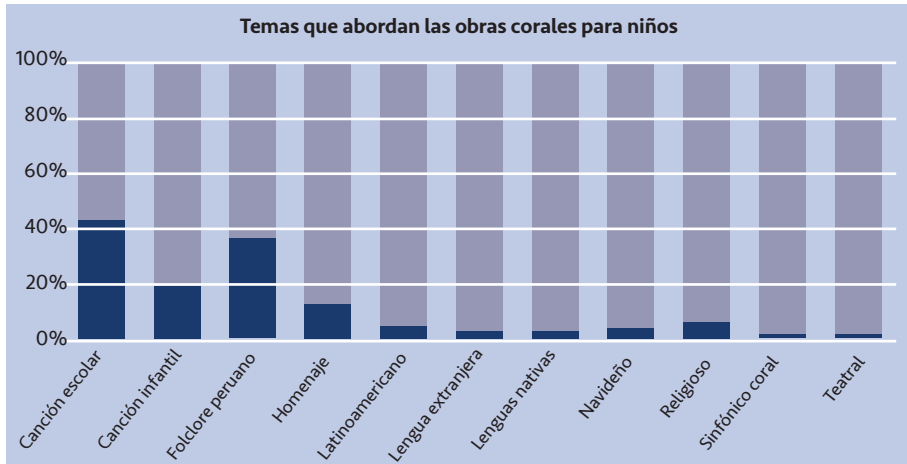
##### 4.2. Clasificación de las obras según su contenido temático.

En cuanto a los temas que abordan las obras para coro de niños se hallaron de diverso contenido. Sin embargo, a razón de brindar mayor referencia de las obras que forman parte de este catálogo, se han clasificado los temas de la siguiente manera:

- Canción escolar: cantos de orden pedagógico, del cancionero cívico escolar, o canciones concebidas para la escuela.
- Canción infantil: considera creaciones sobre poemas infantiles o de textos sobre temática propia de la niñez.
- Folklore peruano: obras basadas en las expresiones musicales de nuestro país en sus distintos géneros y ritmos. También, considera la musicalización de textos tradicionales.
- Homenaje: canciones que rinden honores a personalidades nacionales o extranjeras. Se consideran también himnos y cantos patrióticos.
- Latinoamericano: canciones basadas en las expresiones musicales de América Latina y el Caribe.
- Lengua extranjera: canciones en idioma distinto al español, excepto el latín.
- Lenguas nativas: reúne aquellas canciones en lenguas originarias del Perú.
- Navideño: se incluyen villancicos y cánticos relacionados al nacimiento del Niño Dios.
- Religioso: reúne canciones que tratan de personajes y temas religiosos, o relativos a la divinidad.
- Sinfónico coral: obras destinadas a coro con acompañamiento orquestal.
- Teatral: música de representación escénica como canciones o corales de obras teatrales y óperas.

Es importante notar que una obra puede abarcar más de un tema, por ejemplo: una canción infantil a partir de un género musical peruano, una canción navideña en lengua nativa, etc.

A continuación, se muestra un cuadro de distribución de los temas que abordan las obras corales para niños según su porcentaje.



**Figura 3.** Distribución de los temas que abordan las obras del catálogo musical.

Fuente: elaboración propia

#### 4.3 Grado de dificultad de las obras

Según la Convención sobre los Derechos del Niño de las Naciones Unidas, se considera niño a todo menor de 18 años. En este sentido, se tiene en cuenta los diferentes niveles que pueden abarcar el repertorio coral en estas edades. De acuerdo con ello, se han categorizado las obras según su grado de dificultad. Para ello, se han considerado dos aspectos fundamentales: la textura de la obra y su rango vocal.

- Unísono, unísono con ostinato o algunas notas a dos voces, canción tipo eco.
- Unísono con divisi, canto y contracanto (discanto), cánones sencillos a dos o tres voces, canciones simultáneas (quodlibet), obras homofónicas sencillas a dos voces.
- Cánones a tres o más voces, obras homofónicas, contrapuntísticas o mixtas a dos o más voces.

Respecto al rango vocal, se tiene como referencia la edad escolar; cuya extensión total en los niños parte de un do<sub>4</sub> hasta un mi<sub>5</sub>, siendo esta última de dificultad para los noveles cantores. Por otra parte, en coros de mayor experiencia y nivel técnico, las posibilidades vocales de los cantores pueden llegar sin problemas a un sol<sub>5</sub>. También, es de especial cuidado las notas graves por debajo del re<sub>4</sub>, ya que sus mejores posibilidades dependen de un trabajo adecuado en la voz de pecho.

Este catálogo considera el do<sub>4</sub> como el do central del piano, según el índice acústico internacional o científico.

La tabla a continuación muestra los criterios y las categorías asignadas según el grado de dificultad de las obras. Teniendo en cuenta los aspectos mencionados, se considera que algunas obras puedan resultar más apropiadas para coros iniciales y otras, en cambio, destinadas a elencos de mayor experiencia y preparación vocal.

**Tabla 3**  
**Grado de dificultad de las obras presentes en el catálogo musical**

Textura	Rango vocal	Categoría	Rango vocal	Categoría
Unísono	do4 - re5	A1	mayor a do4 - re5	A2
2 o 3 voces sencillas	do4 - re5	B1	mayor a do4 - re5	B2
2, 3 o más voces	do4 - re5	C1	mayor a do4 - re5	C2

Es necesario considerar que, como menciona Zuleta (2004), “la habilidad para cantar a varias voces depende más de la experiencia tonal previa y de la habilidad para cantar independientemente, que de la edad de los niños” (p. 93). También, deja en claro que: “El grado de dificultad de la música no tiene relación alguna con la calidad artística de ella...” (p. 93).

### 5. Presentación de las obras y estructura del catálogo

Para la organización y presentación de las obras que son parte de este catálogo, se ha considerado el orden alfabético de los compositores, según su primer apellido. El orden alfabético rige también para sus obras, salvo las que pertenecen a una publicación, en cuyo caso, se ha respetado su orden de aparición.

Con relación a la estructura del catálogo, se basa en Martí-Martínez (2017), quien precisa que es el resultado de una descripción o análisis documental también llamado catalogación, que es aquella actividad que extrae de un documento todos los elementos necesarios para su identificación.

De acuerdo con ello, y hecha la consulta a la licenciada Carmen Fernández, bibliotecaria de la UNM, se ha estructurado el catálogo musical de la siguiente manera:

1. Identificación del compositor: Apellidos y nombres completos, fecha de nacimiento y muerte (de ser el caso).
2. Obras: música para voces de niños escrita en partitura o manuscrito, que se encuentran completas y ubicables al presente año.
  - Título
  - Código: identificación alfanumérica a efectos del catálogo musical.
3. Contenido: piezas o secciones que conforman la obra general.
4. Ficha descriptiva musical:

- Voces e instrumentos
  - Sistema armónico
  - Rango vocal
5. Temas: basado en el contenido textual de la obra.
  6. Notas generales.
  7. Grado de dificultad: Categorías A1, A2, B1, B2, C1, C2.
  8. Ubicación: bibliotecas, archivos personales, archivo o fondo institucional.

## 6. Resultados

- Este trabajo se centra en las composiciones para coro de niños comprendidas entre 1921 a 2021; sin embargo, se halló información relevante a partir de 1928 con la publicación *Canciones escolares peruanas* de monseñor Pablo Chávez Aguilar y Arturo Montoya.
- Se realizó un acopio de información mediante entrevistas a compositores, directores de coro y educadores musicales con amplia experiencia en agrupaciones corales infantiles. Son fuente de información, también, los catálogos de bibliotecas, archivos musicales personales o institucionales, artículos de revistas, páginas web, y todo material que brinde información pertinente, confiable y comprobable.
- De acuerdo con el propósito de este trabajo se ha logrado reunir más de 460 títulos a nivel nacional —como internacional—, entre composiciones originales, y recreaciones para coros de niños que, previo acceso, permitirá ampliar el repertorio coral infantil y adolescente de nuestro país; así como su difusión y su empleo para fines didácticos o de investigación.
- Partiendo del análisis de las obras y basándonos en criterios técnico-pedagógicos, se brinda información sobre aspectos musicales como de la dificultad de las obras, lo que permitirá al profesor o director de coro considerar su pertinencia al conjunto coral que tenga a su cargo. Es así, como ciertas piezas pueden estar destinadas a nóveles coros y otras, en cambio, a elencos de mayor experiencia y preparación.
- Si bien no se abordan las piezas del cancionero escolar, en general, se consideró las realizaciones de destacados compositores y directores de coro; encontrándose que la mayor parte de las obras corales escritas para niños están destinadas al coro escolar. Es así como alcanzan un 42 % de las obras que conforman el presente catálogo.
- Aunque las obras publicadas se destacan con un 56 % frente a las obras aún inéditas (44 %), muchas de estas piezas no han alcanzado su debida difusión, por lo cual no se conocen en la actualidad.

## 7. Recomendaciones

- Se requiere asumir un rol difusor de estas obras y contribuir con su preservación y puesta en valor. Corresponde a los directores corales, los educadores musicales, y a la comunidad coral, en general, visibilizar las creaciones para coros de niños realizadas en el Perú.
- Urge la necesidad de que, tanto profesores de música y directores corales, puedan estar al tanto de dichas creaciones, así como a la labor que realizan nuestros compositores en esta materia. La búsqueda y el contacto directo con estas obras, a través de su ejecución musical, facilita el acceso a la cultura musical propia de nuestros pueblos; y beneficiará, sin lugar a duda, al desarrollo artístico coral de nuestro país.
- Las instituciones corales infantiles deben asumir el compromiso de retribuir, con las voces de sus respectivas agrupaciones, la dedicación, el cariño y empeño de los compositores, directores de coro y profesores de música que han contribuido —y vienen contribuyendo— al repertorio coral infantil de nuestro país.

## Referencias

- Alarco, R. (1966). *Canciones y cánones sobre temas peruanos [a voces iguales]*. Casa Mozart.
- Arbulú, I. (1971). *Cantan los Niños Peruanos*. (2.ª ed.). La Rosa Hnos.
- Barrantes, P. y Saravia, M. (1965). *Cancionero del Niño Peruano*. S. Ed.
- Carvallo, C. y Sas A. (1946). *Canciones infantiles peruanas*. IPNA.
- Catalogación (2017). En C. Martí-Martínez (Comp.), *Técnicas de Búsqueda y Tratamiento de Recursos Bibliográficos*. 4. Universidad Internacional de La Rioja, Logroño, España.
- Composición para coros femeninos y coros de niños. (2020). En Ponce, B. (Comp.). *Laboratorio de Composición para Coros Femeninos y Coros de Niños y Jóvenes*. 54-74.
- Consideraciones para la composición de música para coros escolares. (2020). En Morales, P. (Comp.), *Laboratorio de Composición para Coros Femeninos y Coros de Niños y Jóvenes*. 1-3.
- Cueto, A. (2009). *Rosa Mercedes Ayarza. La música, su vida ser peruana, una pasión*. Endesa.
- Chávez, P. y Montoya, A. (1928-1934). *Canciones escolares peruanas*. Series del I al IV. Scheuch.
- Escuela Nacional de Música (1989). *Cancionero para los niños peruanos. Cánones y canciones corales a dos y tres voces*. INIDE.
- Iturriaga, E. (1958). *Cuatro canciones infantiles. Sobre temas populares del Perú*. Ricordi Americana.
- Jiménez, O. M. (2022). *Catálogo musical descriptivo: Cien años de música coral para niños en el Perú*. Universidad Nacional de Música. Dirección del Instituto de Investigación.
- Manrique, J. y Ballón, R. (2008). *68 obras musicales de Benigno Ballón Farfán. A los 51 años de su muerte*. S. Ed.
- Mendoza, P. (1995). *Voces e instrumentos. Arreglos corales en instrumentales de música peruana y latinoamericana. Vol. I*. I. G. Mill's.
- Petrozzi, C. (2009). *La Música Orquestal Peruana de 1945 a 2005. Identidad en la Diversidad*. [Tesis doctoral, Universidad de Helsinki, Helda].  
<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-5690-1>
- Pinilla, E. (30 de mayo de 2009). *Música culta peruana escrita en el siglo XX (hasta 1970)*. Cantera de sonidos.  
<http://canteradesonidos.blogspot.com/2009/05/musica-culta-peruana-escrita-en-el.html>

Programa Regional de Música (1980). *Música Coral Peruana*, vol. 2. Instituto Nacional de Cultura.

Quezada, J. (1999-2012). *Compositores peruanos del siglo XX*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana. (1-12).

Raygada, C. (1956 - 1964). *Guía musical del Perú*. Fenix. Biblioteca Nacional del Perú (12 - 14).

Repetto, L. (2000). *Rosa Alarco: Homenaje*. Instituto Nacional de Cultura.

Sas, A. (1968). *Catorce cantos indo-peruanos. Para una, dos o tres voces iguales*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Rozas, A. y Ibañez A. (1982). *Música coral cusqueña*. Institución Coral Inti.

Vásquez, Ch. (1998). *Cantares del Duende*. Biblioteca Nacional del Perú.

Zuleta, A. (2004). *Programa básico de dirección de coros infantiles*. Ministerio de Cultura.





# Reseña de libro



# Este futuro es otro futuro: el papel del discurso social en el [sub] desarrollo de la música electrónica académica en el Perú



Dr. José Ignacio López Ramírez Gastón, 2022  
Lima, Universidad Nacional de Música (233 páginas)



***Este futuro es otro futuro*** es un texto originalmente escrito como disertación doctoral por José Ignacio López Ramírez Gastón para obtener el grado de Doctor de Filosofía en Música,



en la Universidad de California, San Diego, el año 2020. El texto lleva como subtítulo *El papel del discurso social en el [sub] desarrollo de la música electrónica en el Perú*, y quizás sea una frase que revela más sobre el contenido de este texto que su propio título. En efecto, el autor se dedica a investigar la influencia (en muchas ocasiones negativa) que tienen las narrativas sobre nación e identidad peruana en la aceptación y promoción de la música electrónica en nuestro país. A diferencia de otros textos, como por ejemplo *La Música en el Perú* (varios autores, 1985), José Ignacio López propone un relato histórico sin idealizaciones: los actores del relato no son figuras heroicas, sino

que son mortales susceptibles a errores y debilidades. Cuando el relato lo exige se expone el lado oscuro de estos actores sin reparos, ofreciendo documentación que sustenta cada una de las afirmaciones. Esta visión de los actores históricos sin idealizaciones de por medio es especialmente relevante en el entorno local de la música clásica, donde el culto a las figuras históricas es, a veces, tan grande que amenaza una visión equilibrada de lo que es la producción de la cultura y el rol de las instituciones educativas en la sociedad.

*Este futuro es otro futuro* del autor José Ignacio López (2022) está dividido en nueve capítulos. El primero está dedicado a la metodología seguida en la investigación. En este capítulo se describe dicha metodología como “[basada] en un modelo ontológico y epistemológico que enfatiza la participación de actores individuales frente a estructuras de poder tradicionales, conservadoras y nacionalistas” (p. 17). Más adelante, se señala que la investigación “ha demostrado la presencia de fuertes estructuras de poder social e ideológico que (...) muestran una posición sólida en lo que respecta a la música y la tecnología” (p. 18) y que “se puede detectar un sólido modelo de pensamiento subyacente (...) [que] ha contribuido a generar y mantener un sistema que constantemente domina la



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

agencia de los actores individuales que históricamente han abordado temas relacionados con la música tecnologicada en el Perú” (p. 18). En otras palabras, el análisis de las acciones de actores individuales frente a estructuras de poder demuestra la existencia de un modelo de pensamiento que controla dichas acciones.

El segundo capítulo hace una revisión crítica de la literatura relacionada a la historia de la música y de la música electrónica en el Perú, y describe la escasez de fuentes y los sesgos ideológicos que pueden explicarla. Al respecto, se comenta “las condiciones relacionadas con estas deficiencias en la documentación de la música electrónica han sido motivadas ideológica y políticamente, ya sea consciente o inconscientemente” (p. 29).

El tercer capítulo aborda el papel de la ideología en la construcción del concepto de lo que es la música peruana. Para ello, describe las tensiones que surgen entre los mitos nacionalistas y el desarrollo de la experimentación electrónica, a la que no se concede un espacio en el discurso del *establishment* sobre la identidad peruana.

El cuarto capítulo habla de los inicios de la música electrónica en el Perú, principalmente en referencia a compositores como César Bolaños y Édgar Valcárcel, dando cuenta de sus aportes, pero cuestionando también los mitos que se han construido alrededor de ambas figuras a través de los años.

El quinto capítulo habla de la diáspora electrónica peruana: un grupo de artistas que se ve obligado, frente a la falta de oportunidades locales, a emigrar al extranjero para poder desarrollarse en el terreno de la música electrónica. Este capítulo recoge el trabajo de los más importantes representantes de la diáspora, con una omisión: el caso de Juan Gonzalo Arroyo. Arroyo ha desarrollado una carrera notable como compositor en Europa, y una porción importante de su producción consiste en música electroacústica. Sería conveniente incluirlo en este capítulo en una edición posterior.

El sexto capítulo aborda las circunstancias que hicieron posible la presencia o ausencia de contenidos relacionados a la música electrónica en los programas de estudio de las instituciones de formación musical profesional en el Perú.

En el séptimo capítulo se habla de un debate público, en forma de artículos escritos por Américo Valencia y Roberto Miro Quesada, al respecto del uso de elementos peruanos en la música electrónica. Este debate es de particular importancia, según López (2022), porque “si, en otros casos, la información está velada y es necesario un escrutinio interpretativo para interconectar y revelar un posicionamiento político específico hacia la música electrónica; estos artículos expresan nuestros problemas para ‘adoptar’ la música electrónica de manera transparente y directa” (p. 15).

El capítulo ocho habla del desarrollo paralelo que tiene la música electrónica en el campo de la música popular en el Perú en la década del 2000, como resultado del desarrollo de

las computadoras portátiles y la piratería de software. Y el capítulo nueve se ocupa de los desarrollos contemporáneos de la música electrónica en la Universidad Nacional de Música, en los que el autor es también protagonista.

El texto cumple con creces la difícil misión de contar una historia documentada de la música electrónica en el Perú, pero quizás su aporte más importante se relaciona directamente con su título: el futuro. Presentando un relato que, curiosamente, tampoco está exento de elementos épicos, el libro muestra con éxito un recuento del difícil camino de la música electrónica en el Perú desde unos inicios por demás complicados hasta un presente lleno de posibilidades, descrito en el capítulo nueve. Existe ya una nueva generación de compositores peruanos que ha llevado, como parte de su formación profesional, cursos de música por computadora en la Universidad Nacional de Música. Esta nueva generación ha ganado, sin duda, una nueva perspectiva alimentada no solamente por los conocimientos tecnológicos o las nociones estéticas que la práctica de la música electrónica favorece, sino adicionalmente por las reflexiones que esta práctica motiva al respecto de todo el arte musical. Los resultados se verán en la futura producción artística de estos jóvenes compositores.

En futuras ediciones puede ser interesante incluir espacio para un análisis técnico musical de las obras de Bolaños, Valcárcel, Mercier y varios más, ya que son expresión artística de la historia contada en este texto. De esa forma, el relato podría ser complementado con una indagación de los resultados artísticos producidos en el contexto social que se desarrolla. También, es posible pensar en un análisis estético que dé cuenta de las influencias artísticas en las obras de los compositores mencionados, así como de los rasgos originales que pueda haber. Si bien estos asuntos no pertenecen directamente a los temas explorados en la disertación doctoral que da origen al libro, podrían ser un buen complemento.

*Este futuro es otro futuro* es un libro indispensable para toda la comunidad dedicada al desarrollo de la música clásica en el Perú, y particularmente para la comunidad educativa de la Universidad Nacional de Música, por su contenido desmitificador y por la información que ofrece, desconocida por muchos. El análisis que hace sobre la influencia de la ideología a favor y en contra del desarrollo de la música electrónica en el ámbito académico peruano no solo es relevante porque nos atañe directamente, sino porque también es una oportunidad para revisar los discursos que conforman nuestra identidad cultural y que terminan influenciando nuestra producción artística y nuestro criterio político.

**Marco Sadiel Cuentas Peralta**

Especialista de la Dirección de Evaluación Docente del Ministerio de Educación (Minedu)

# Reseña de libro



# Los Universos de César Bolaños



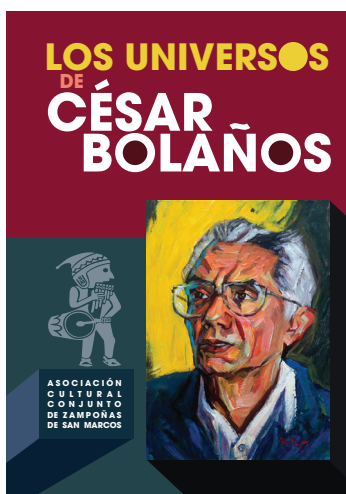
Múltiples autores, 2021.



Asociación Cultural Conjunto de Zampoñas de San Marcos,  
Lima (127 páginas).

El libro *Los Universos de César Bolaños* (2021) nos presenta una mirada general sobre la vida, las influencias y las obras del multifacético músico peruano César Manuel Bolaños Vildoso. Gracias a su inmersión en la música y su exploración académica, Bolaños ha llegado a ser considerado, en las últimas dos décadas, como uno de los pioneros de la música electrónica peruana. La primera versión, aquí reseñada, no incluye los nuevos textos que están en

proceso de inclusión para próximas ediciones, a las que se sumarán nuevos relatos, caricaturas, anécdotas, testimonios y artículos de análisis.



Además de los relatos y otros textos de carácter literario, artístico o informativo, esta publicación presenta una colección de artículos inéditos escritos por varios autores, quienes, desde diferentes perspectivas, aportan trabajos sobre César Bolaños con el fin de dar homenaje al músico.

El libro se divide en cinco secciones. La primera inicia con la serie de artículos antes mencionados. En la segunda parte, se encuentran caricaturas, pinturas y dibujos realizados por artistas gráficos y acompañadas por citas textuales de Bolaños. La tercera está dedicada por completo a anécdotas y testimonios de la vida

privada del músico peruano. Finalmente, en las dos últimas partes, se incluyen tres cuentos y un recuento de sus publicaciones, producciones musicales, entre otros materiales realizados por César Bolaños.

Respecto a la primera sección, uno de los artículos que considero más resaltantes inicia con una interesante discusión sobre el legado musical y la labor académica del músico. Según el Dr. José Ignacio López en su artículo "Profetas eléctricos y tierras lejanas: César Bolaños y el legado electroacústico imposible", el desarrollo de la carrera del compositor en el género de la electrónica fue avasallado por el contexto sociopolítico. En ese momento, el Perú estaba pasando por una dictadura liderada por el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, que generó diversas restricciones en diferentes sectores, y la música no



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

fue la excepción. Imposibilitaron las manifestaciones artísticas que replicaban costumbres extranjeras. Querían nacionalizar toda práctica artística y erradicar fenómenos culturales de otros países que eran tomados como inspiración. En ese sentido, el autor comenta:

La defensa de un folklore peruano percibido como olvidado por las instituciones de gobierno determinarían una ruta de trabajo sin espacios para el desarrollo de aquellos fenómenos musicales que pudieran ser vistos como extranjeros o, peor aún, extranjerizantes, entre ellos la electrónica. (López, 2021, p. 16).

Complementando esta opinión, considero que, a raíz de los acontecimientos, el músico fue influenciado y adoptó esta política nacionalista sobre difundir y consumir solo música peruana. Esto se vio reflejado en sus investigaciones musicales. El ideal político izquierdista que tenía César Bolaños fue el hilo conductor para sus análisis académicos, lo que a su vez fue determinante para el nacimiento de su faceta como investigador musical.

Camilo Riveros, autor del texto “Lecciones de César Bolaños en Chalena Vásquez”, considera que la producción de investigaciones de Bolaños sirvió de inspiración e importante fuente de información para el desarrollo de posteriores investigaciones, y que Bolaños, a su consideración, daría los primeros pasos en la arqueomusicología en el Perú. A este respecto, Riveros menciona que:

César Bolaños es un contundente precursor, incluso diríamos iniciador, a nivel desde una posición nacional, de la investigación de los instrumentos musicales y objetos sonoros de las diversas culturas prehispánicas, incas y preincas, que existieron en el territorio actualmente conocido como Perú (2021, p. 36).

Una de las investigaciones académicas más resaltantes sobre el tema fue el libro de Bolaños titulado *Las antaras Nasca. Su historia y análisis* (1980). Esta fue la publicación que Carlos M. Mansilla Vásquez analiza en su artículo “César Bolaños y las Antaras Nasca”, donde considera que este fue determinante para el desarrollo del trabajo de investigación realizado como parte del Proyecto Wayllakepa, y en el que tuvo acceso a artefactos sonoros arqueológicos pertenecientes a la cultura Nasca, entre ellos la antara. Mansilla considera, además, que: “César Bolaños señaló el camino que hemos seguido numerosos investigadores, permitiéndonos a algunos continuar construyendo nuevos caminos y destinos en favor de nuestra cultura musical” (2021, p. 31).

Puede concluirse que los autores de esta primera sección han ayudado a dilucidar con la información expuesta, y sin rigor académico, a que el lector construya y analice quién fue Cesar Bolaños, y cómo el contexto sociopolítico que vivió afectó su carrera. Estos textos no tienen un hilo narrativo en común; sin embargo, cumplen con su propósito en este homenaje.

Respecto a la segunda sección de este libro, se evidencia que la figura de César Bolaños ha trascendido el campo de la música. Esto se puede observar en la exposición presentada bajo el nombre “César Bolaños en sus textos y en el pincel de artistas gráficos”, donde artistas



gráficos homenajean al músico mediante caricaturas, pinturas y dibujos. Esta muestra gráfica ha sido acompañada de citas textuales de Bolaños, con las que se puede configurar aún más al personaje, puesto que a través de ellas se reconocen también sus intereses y preocupaciones. Las citas han sido recopiladas de entrevistas, libros y publicaciones en general. En una de estas, Bolaños declara:

Realmente me pongo a pensar por qué he hecho las cosas que he hecho, qué me impulsó. Lo cierto es que yo hago todo con mucha dedicación: hago las cosas que me entusiasman, las tomo como si fueran únicas, como si fueran parte de mi vida, y así fue con la música (y la investigación arqueomusicología) (Rozas y Alvarado, 2009 como se citó en Tarrillo, 2021).

Si bien esta sección no tiene carácter analítico, sino más bien como valoración del trabajo artístico, cumple la función de mostrar el interés que Bolaños ha despertado en otras disciplinas artísticas. Y es importante mencionar, nuevamente, que cumple con funciones no relacionadas con la investigación académica o el análisis crítico de la vida y trabajo de Bolaños. En este sentido, el texto incluye una vasta gama de productos de diferente índole, no vinculados disciplinariamente con un objetivo general más allá de homenajear a Bolaños.

“Breves testimonios sobre César Bolaños” es la siguiente sección. Aquí es relevante hablar de los testimonios y anécdotas que permiten vislumbrar el lado humano del músico. Estos textos dan cuenta de un César Bolaños amigo, docente y compañero laboral. Los autores cuentan que fue una persona entrañable, de gran conocimiento y modestia. Podría uno concluir que el músico no solo impactó en el ámbito académico, sino también en el personal al dejar huella en aquellas personas que, en distintos momentos de su vida, lo acompañaron.

En mi opinión, al ser una obra homenaje, podría dar también, de alguna manera, una visión parcializada. Sin embargo, sirve a su propósito y nos permite configurar la personalidad del músico.

Por otro lado, tenemos la sección llamada “Cuentos inéditos”, que trata sobre tres relatos publicados en el blog personal de César Bolaños. Durante sus últimos años de vida, Bolaños se dedicó también a la literatura. Uno de los textos publicados es un cuento inédito llamado *El Gato de Quelita*. En este, puede apreciarse a un Bolaños capaz de expresar por escrito el sentir de una persona que es afectada por un animal, la mascota de Quelita. El autor demuestra su sensibilidad y capacidad para poder contextualizar su entorno de forma “gráfica” y contar con claridad la vivencia del personaje. Es grato encontrar en este libro facetas del músico que son ajenas a su trabajo de investigador.

El último apartado es acerca de las obras y catálogos de publicaciones de Cesar Bolaños, por lo que no son necesarios mayores comentarios.

En conclusión, este libro funge como un *collage* de elementos que, aunque dispersos y escritos desde diferentes perspectivas e intenciones, sirven para darnos una visión de la relevancia que Cesar Bolaños ha tenido para diferentes entornos, grupos humanos e individuos. El libro no debe ser visto desde una perspectiva académica o analítica, o juzgado desde la perspectiva de una unidad discursiva o con objetivo premeditado. Sirve exclusivamente para dar un espacio a todas las voces interesadas en la vida y obra del compositor e investigador musical Cesar Bolaños, cuya relevancia en nuestros desarrollos musicales ha cobrado, durante los últimos años, aquel interés que aquí nos reúne.

Es indudable el aporte de César Bolaños como músico y como figura importante tanto de los inicios de la música electrónica en el Perú como del desarrollo de la investigación sobre música precolonial en el país.

**Miguel Ángel Alfaro Ugaz**  
Universidad Nacional de Música





## INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

### Alcance y política editorial

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

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

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

### 1. Características formales del manuscrito

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

Los textos originales, denominados *manuscritos*, serán enviados en versión electrónica Word para Windows a: <http://revistas.unm.edu.pe/index.php/Antec/user/register> o a: [revista.investigacion@unm.edu.pe](mailto:revista.investigacion@unm.edu.pe), con las siguientes especificaciones:

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

El manuscrito deberá contener los siguientes elementos como encabezado:

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

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

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

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

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

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

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

## 2. Formas para la revista

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

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

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

### 3. Evaluación de artículos de investigación

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

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

### 4. Derechos de autor

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

### 5. Citas y referencias

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

Para consignar estas citas y referencias, se empleará la normativa propuesta por la American Psychological Association (APA) en su sexta o séptima edición. Puede revisar la versión completa de nuestro manual en <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.

**Julio 2022 - 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

---