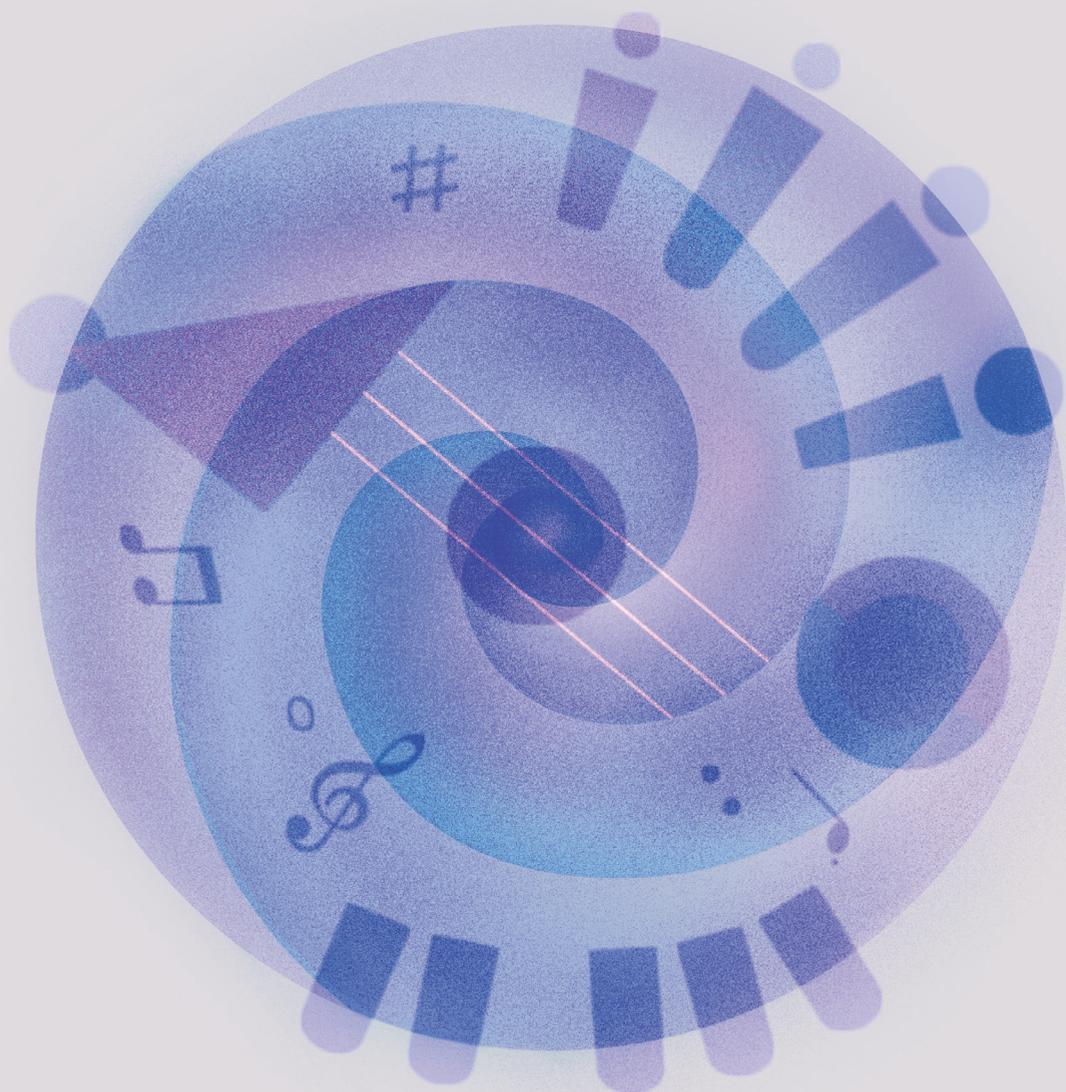




ANTEC

REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

LIMA ISSN: 2521-8565



Universidad
Nacional de Música



Instituto de Investigación



Vol. 6, n.º 2



Universidad
Nacional de Música

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

Director de la revista
José Ignacio López Ramírez Gastón
Universidad Nacional de Música, Perú

Equipo editorial
Miguel Ángel Alfaro Ugaz
Joselyn Rodríguez Lamas
Alexandra Cipriani Ronceros
Universidad Nacional de Música, Perú

Comité editorial
Aurelio Efraín Tello Malpartida
Víctor Hugo Ñopo Olazábal

Diagramación
María Guadalupe Olivas

Corrector de estilo
Fred Rohner

Comité consultivo
Dr. José Manuel Izquierdo König – Pontificia Universidad Católica de Chile
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



Revista indexada en:



Verificación de
originalidad:



Universidad Nacional de Música

Antec: Revista Peruana de Investigación Musical / Universidad Nacional de Música, Instituto de Investigación. Vol. 6, N.º 2 (diciembre 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, diseñada por María Guadalupe Olivas, está basada en una visión etérea de la serie Fibonacci. Para su elaboración, se usó ese patrón de estructura como base de ella. La intención de la autora fue hacer una mezcla gráfica usando elementos de la notación musical e instrumentos, creando así una espiral de formas geométricas traslúcidas que se conjuguen como en una composición.

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

La antara de esta edición 08

José Ignacio López Ramírez Gastón

Introducción 09

TEMAS

Artículos

Alejandro Vera Aguilera

De músico de un virrey a sochantre en la Catedral de Lima: Cristóbal de León (fl. 1561-1608) y otros clérigos-músicos de su tiempo 12

Fred Rohner

La consolidación de la escena de la cueca urbana en Chile y la reactivación de un antiguo circuito musical 30

Irving Duarte González y Jorge Rodrigo Sigal Sefchovich

Vínculos espaciales. Producción de arte sonoro dirigido al espacio público en el contexto latinoamericano 44

Jorge Elias Variego

Reflexiones sobre la composición musical con algoritmos 64

María Alejandra Carrillo Fídel

La música y la imagen. El diálogo en los objetos musicales 70

Rodolfo Pérez

Música incidental de Manuel M. Ponce para *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón 84

Marino Martínez

El sentido de patria en dos canciones populares peruanas del siglo XX 94

Aurelio Tello Malpartida

Música y número. La serie de Fibonacci como generadora de materiales para la creación de mi obra personal: El caso de *Algunos poemas de Brindisi* para voz, clarinete, violín, chelo y piano 106

CODA

Prácticas musicales

Alexandra Alvites Barrera

Enfoque de la vocalización en el clarinete bajo: técnicas clásica y extendida 123

Reseñas

Isaac Grados García

Reseña de producción discográfica de música y tecnología editada por el Laboratorio de Música Electroacústica y Arte Sonoro de la Universidad Nacional de Música 139

Partituras

Luis Duncker Lavalle

La plegaria del huérfano 145

Galería

Victoria Santa Cruz 149

Instrucciones a los autores 151

Contents

This edition's Antara 08

José Ignacio López Ramírez Gastón

Introduction 09

THEMES

Articles

Alejandro Vera Aguilera

From musician of a viceroy to succentor in the Cathedral of Lima:
Cristóbal de León (fl. 1561-1608) and other cleric musicians of his time 12

Fred Rohner

The consolidation of Cueca's urban scene in Chile and the reactivation
of an old musical circuit 30

Irving Duarte González y Jorge Rodrigo Sigal Sefchovich

Spatial links. Production of sound art directed to the public space
in a Latin American context 44

Jorge Elias Variago

Reflections on Music Composition with Algorithms 64

María Alejandra Carrillo Fidel

The music and the image. Dialogue in the musical objects 70

Rodolfo Pérez

The incidental music of Manuel M. Ponce for Juan Ruiz Alarcón's
La verdad sospechosa 84

Marino Martínez

The sense of homeland on two popular Peruvian songs of the
20th century 94

Aurelio Tello Malpartida

Music and number. The Fibonacci series as a generator of materials
for the creation of my personal work: The case of *Algunos poemas
de Brindisi* for voice, clarinet, violin, cello and piano 106

CODA

Musical practices

Alexandra Alvites Barrera

Approach to vocalization on the bass clarinet: classic and extended
techniques 123

Review

Isaac Grados García

Review of phonographic production on music and technology edited
by the Laboratorio de Música Electroacústica y Arte Sonoro of the
Universidad Nacional de Música 139

Score

Luis Duncker Lavalle

La plegaria del huérfano 145

Gallery

Victoria Santa Cruz 149

Instructions for authors 151



Preludio

⇒ *La antara de esta edición* ⇐



“La iconografía de antaristas es escasa en Chincha. El ejemplo es el de un instrumentista que tañe su antara acompañándose de un tambor. Lo interesante de esta escultura es que el ejecutante lleva un tocado que aparenta ser de plumas, muy parecido al de los actuales ayarachis de Paratía, de la isla de Taquile y de Sandía, en Puno; o de Chumbivilcas, en Cusco, cuyos sombreros lucen plumas de suri (ñandú) o de cóndor. Las membranas de los actuales wankar (bombo) son de cuero de chivo o cordero, animales de granja que trajeron los hispanos. Es probable que estas coincidencias se deban al tráfico que hubo, antiguamente, entre los Chincha y los Colla, según algunas crónicas y relatos (fig. 162).”

Músico ejecutando una antara y un tambor. Cerámica escultórica. Chincha (s/n. / MNAA).

* Fuente: Bolaños, César. (2007). *Origen de la música en los Andes*. Lima, Fondo Editorial del Congreso, pp. 118-119.

⇒ *Introducción* ⇐

El presente número de la revista *Antec* nos sitúa frente a la amplia gama de posibilidades que la investigación musical nos permite. En el caso peruano, podemos considerar que la posibilidad de enfrentarse a la variedad intrínseca de los quehaceres musicales es aún una tarea pendiente y esperamos que el trabajo realizado en la revista acorte las distancias que nos alejan de una conversación inclusiva en la que todas las sangres musicales del país y sus contrapartes globales tengan un espacio dedicado para profundizar en su comprensión.

Este número no solo nos presenta una variedad de enfoques y temáticas, sino que también abarca periodos distantes entre sí, de la historia de la actividad musical, incluyendo trabajos que van desde el siglo XVI hasta el XXI.

Nuestra sección central “Temas” dedicada a artículos de investigación, comienza con un escrito de Alejandro Vera Aguilera que intenta llenar los vacíos existentes en el estudio de la música virreinal peruana, utilizando como caso de estudio al músico Cristóbal de León y la situación de los clérigos-músicos durante la segunda mitad del siglo XVI. El segundo artículo, presentado por Fred Rohner, discute los procesos que tuvieron lugar en la consolidación de la cueca urbana en el siglo XXI, a través de la comprensión de procesos de circulación cultural como se menciona en el artículo: “exceden lo estrictamente sonoro o musical” (Fred, 2022, p. 32). El siguiente artículo, presentado por Irving Duarte González y Jorge Rodrigo Sigal Sefchovich, discute un tema también lejano a nuestras conversaciones musicales, analizando la situación de obras entendidas como arte sonoro en los espacios públicos latinoamericanos, en relación con la construcción de una identidad transversal en la región. El cuarto artículo, de Jorge Elias Variego, reflexiona sobre otro tema también ausente en nuestras discusiones académicas: las experiencias de composición con algoritmos y su repercusión en la creación sonora. María Alejandra Carrillo Fídel, en el siguiente texto de la revista, presenta una visión que refiere como multimodal en la que se enfrenta a la representación gráfica presente en las portadas de discos de la década de 1960 y su relación con las sonoridades que las acompañan, estableciendo un vínculo narrativo simbiótico entre música e imagen para la construcción de un modelo de lo andino en el Perú. El siguiente artículo de Rodolfo

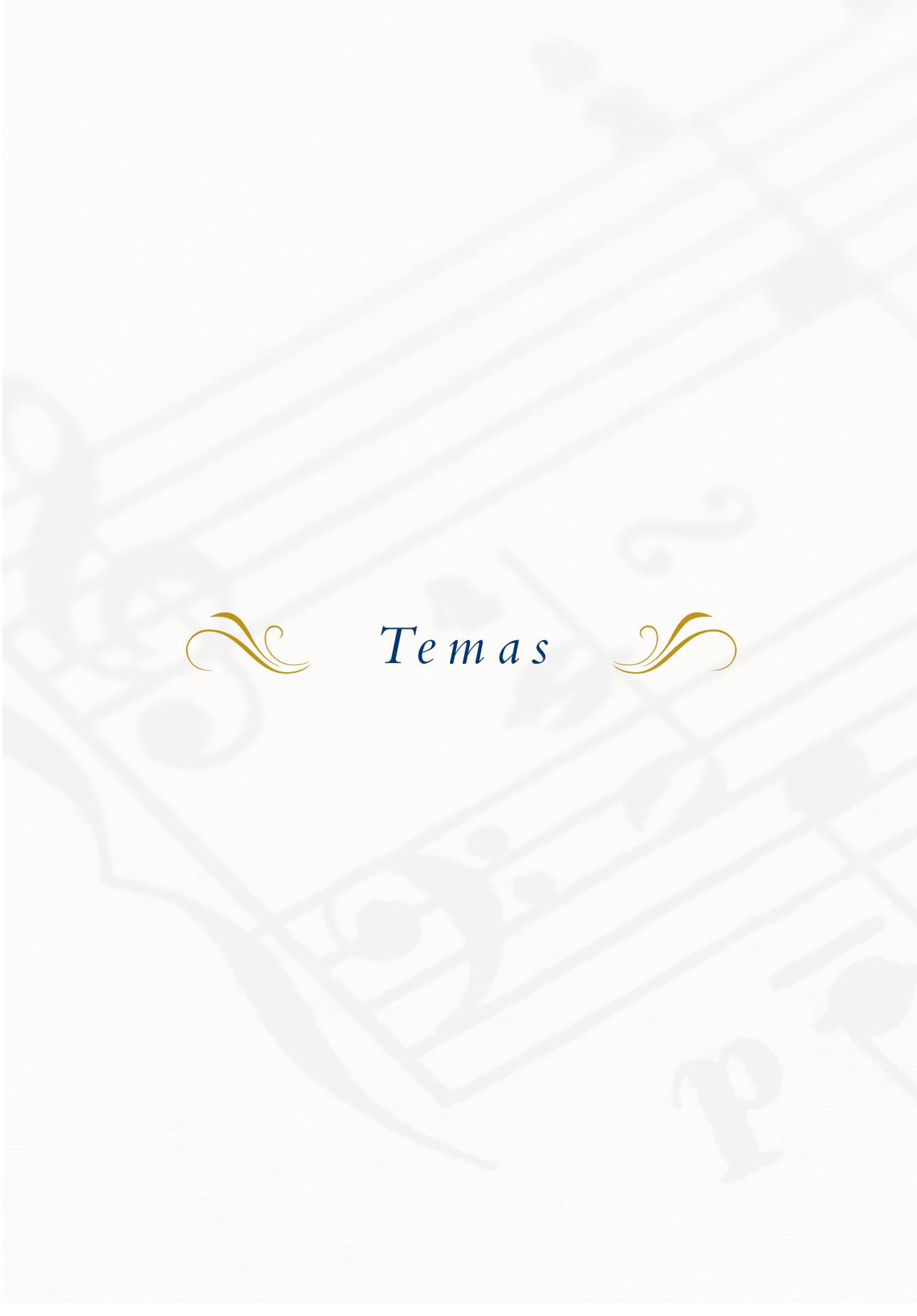
Pérez es un avance de la investigación que busca reconstruir el contexto histórico en el que se presenta la música incidental de Manuel M. Ponce, compuesta para la obra *La verdad sospechosa*, presentada en la inauguración del Palacio de Bellas Artes de México en 1934. Marino Martínez, en el texto que sigue, nos enfrenta a la construcción del sentido de patria a través del análisis de dos piezas musicales populares ampliamente conocidas en el entorno peruano, resaltando la falta de investigación sobre la relación entre la música popular y la idea de nación en el Perú. Cerrando la sección de artículos, Aurelio Tello Malpartida analiza la presencia de la serie de Fibonacci como elemento para la creación de material sonoro en relación con su obra *Algunos poemas de Brindisi*.

En la sección Prácticas Musicales, Alexandra Alvites Barrera se ocupa de las técnicas clásicas y extendidas de la vocalización en el clarinete bajo.

En la sección de reseñas, Isaac Grados García presenta los dos productos fonográficos sobre música y tecnología publicados este año por la Universidad Nacional de Música: *Tierra – Composiciones acusmáticas de mujeres compositoras de la UNM* y *Microtrilce - Ejercicios de micro composición de poesía electro fonética*.

La última parte de este número está dedicada al reconocimiento de dos figuras importantes de la música nacional. A cien años de la muerte del compositor arequipeño Luis Duncker Lavalle, se presenta la partitura de su obra *La plegaria del huérfano*. Finalmente, se incluye en la sección Galería, una imagen de Victoria Santa Cruz, acompañada de una semblanza escrita por el musicólogo Aurelio Tello Malpartida, a un siglo de su nacimiento y en reconocimiento a su importante labor cultural en el país.

José Ignacio López Ramírez Gastón
Director del Instituto de Investigación



Temas



Alejandro Vera Aguilera (Concepción, 1975)



Trabaja como profesor titular del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es Doctor en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Autónoma de Madrid (España) y Licenciado en Educación, Mención Música por la Universidad de Concepción (Chile).

Ha participado en congresos internacionales en diversos países de Europa, Norteamérica y América Latina, y publicados artículos en prestigiosas revistas (*Acta Musicológica*, *Early Music*, *Latin American Music Review* y otras).

Su último libro ha sido publicado en español por Casa de las Américas y Ediciones UC, con el título *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el período colonial* y en inglés por Oxford University Press como *The Sweet Penance of Music. Musical Life in Colonial Santiago de Chile* (2020). Desde 2013 es director de *Resonancias*, revista de investigación musical (www.resonancias.uc.cl).

Entre otras distinciones, ha obtenido el XV Premio de Investigación Musical "Emilio Pujol" de España (2002), el Premio Internacional "Otto Mayer - Serra" de Investigación Musical en México (2008), el Premio de Musicología Casa de las Américas de Cuba (2018), el Premio de Musicología "Lothar Siemens 2020" de la Sociedad Española de Musicología en España (2021, en conjunto con David Andrés Fernández), y el Premio Robert Stevenson de la American Musicological Society (2022).

De músico de un virrey a sochantre en la Catedral de Lima: Cristóbal de León (fl. 1561-1608) y otros clérigos-músicos de su tiempo¹

From musician of a viceroy to succentor in the Cathedral of Lima: Cristóbal de León (fl. 1561-1608) and other cleric musicians of his time

Alejandro Vera Aguilera

Pontificia Universidad Católica de Chile

averaa@uc.cl

ORCID: 0000-0003-2329-0680



Resumen

Pese al incremento en las últimas décadas de nuestro conocimiento de la música virreinal, quedan importantes vacíos en relación con ciertos períodos y lugares. De todos ellos, Lima es quizá el más llamativo porque, pese a tratarse de una sede virreinal, sabemos relativamente poco sobre su vida musical. Este vacío, sin embargo, es aún más marcado con anterioridad a 1612, año en el que se promulgan las constituciones de la capilla de música de la Catedral de Lima. A partir de entonces existe más información, al menos en esta institución, pero para el período anterior solo tenemos datos fragmentarios. Con el objetivo de contribuir a subsanar esta carencia, el presente trabajo estudia a un músico prácticamente desconocido llamado Cristóbal de León. Por medio de fuentes de archivo, se demostrará que este sujeto desarrolló una actividad musical relevante en Lima de 1561 a 1608, que incluyó la composición de chanzonetas y otras obras; además, consiguió entrar al sacerdocio en gran medida gracias a su oficio musical, tal como hicieron otros clérigos-músicos en la época, y pudo estar relacionado con la interesante actividad musical de los monasterios de monjas limeños durante el siglo XVII.

1. Este artículo es resultado del proyecto "Música y liturgia en la catedral de Lima durante el período virreinal" (n°190737), financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico de Chile (FONDECYT) a través de su concurso regular de investigación. Una versión preliminar y más breve fue presentada como ponencia en el V Congreso ARLAC/IMS, en la Universidad Internacional de Andalucía, Baeza, España, el 21 de abril de 2022 (vía teleconferencia).



Palabras clave

Lima en los siglos XVI y XVII; Cristóbal de León; clérigo-músico; catedral; monasterios.

Abstract

Despite the increase in recent decades in our knowledge of colonial music, significant gaps remain about specific periods and places. Lima is perhaps the most striking of all of them because, despite being a colonial seat, we know relatively little about its musical life. This gap, however, is even more marked before 1612, when the constitutions of the music chapel of Lima Cathedral were promulgated. Since then, there is more information, at least in this institution, but we only have incomplete data for the previous period. Intending to help to remedy, in part, this lack, this paper studies a virtually unknown musician named Cristóbal de León. Through archival sources, we shall see that this subject developed a relevant musical activity in Lima from 1561 to 1608, which included the composition of chanzonetas and other works. In addition, he managed to enter the priesthood largely thanks to his musical profession, just as other cleric musicians did at the time. And he was probably related to the relevant musical activity of the monasteries of nuns in Lima during the 17th century.

Keywords

Lima in the 16th and 17th centuries; Cristóbal de León; cleric musician; cathedral; convents.

Recibido: 28/10/22 Aceptado: 18/11/22

Introducción

En los últimos setenta años se ha incrementado sustancialmente el conocimiento sobre la vida musical en la América colonial. No solo existe un número apreciable de transcripciones y grabaciones con repertorio de la época, sino también estudios importantes respecto al papel que la música desempeñaba en las instituciones religiosas, las casas particulares y los espacios públicos, a lo cual se añade la creciente información sobre la circulación de música y músicos en el “mundo atlántico”, que da cuenta de una cultura musical más móvil y diversa de lo que en un comienzo se pensaba. Sin embargo, persisten aún incontables lagunas en relación con ciertos períodos y lugares.²

De estos últimos, el caso de Lima es quizá el más sorprendente. Como explica Leonardo Waisman a propósito de su catedral metropolitana,

2. Véanse las síntesis de Pérez (2010) y, especialmente, Waisman (2019).

con rentas más que adecuadas, con la cercanía del poder y aparato ceremonial del virrey, con el concurso de seis capellanes reales pagados (y muy bien) directamente por la Caja Real, con los extraordinarios recursos culturales y musicales de una gran ciudad, no pudo lograr una capilla musical acorde a su importancia (2019, pp. 157-158).

El autor añade que esto es válido, especialmente, para el período anterior a 1676, dada la relativa escasez de datos históricos y completa ausencia de fuentes musicales (Ibidem, p. 158).

No obstante, las lagunas son aún más marcadas con anterioridad a 1612, año en el que el arzobispo Lobo Guerrero instituyó una capilla de música estable y promulgó sus primeras "Constituciones" (Stevenson, 1959, pp. 73-75; Sas, 1971, pp.67-71; Waisman, 2019, pp.143-146). A partir de ese momento, existe abundante información relativa a la actividad de los músicos de la catedral y la evolución de su capilla musical. Antes, solo datos fragmentarios y dispersos (cf. Marín, 2019). Se sabe, por ejemplo, que un tal Diego Álvarez era maestro de capilla hacia 1552, pues es mencionado como tal en las ceremonias de promulgación del Primer Concilio de Lima (Gembero, 2016). Sin embargo, nada más se conoce sobre este músico, ni tampoco es seguro que la catedral contara ya con una capilla estable en esa época (cf. Andrés Fernández y Vera, 2022). De hecho, la frecuente contratación de ministriles indios para las fiestas más importantes (Sas, 1971; Gembero, 2016) sugiere, justamente, que la institución no tenía instrumentistas entre su plantilla de músicos³, o, al menos, que no los tenía en cantidad necesaria para dichas ocasiones. Incluso la documentación de primera mano, cuando aporta algún dato nuevo de interés, suele ser parca en detalles.

Por ejemplo, un documento notarial del 25 de agosto de 1559 informa que Juan de Oliva, cantor de la catedral o "Iglesia mayor", perdonó formalmente al maestro de capilla, Juan Bautista de Vitoria, quien había "arremetido" contra su persona. Pero, si bien esta fuente añade dos nuevos nombres al reducido elenco de músicos documentados en Lima durante siglo XVI, poco o nada nos dice sobre su trayectoria o importancia.⁴

Al menos dos factores pueden explicar este vacío, a primera vista, paradójico. Por un lado, debe admitirse sin eufemismos que los recursos del Arzobispado de Lima eran inferiores a los del Arzobispado de México. Baste comparar el presupuesto anual de 93.483 pesos que la catedral mexicana tenía en 1665 (Pérez Puente, 2001, p. 33), con el de 53.513 pesos que tenía la de Lima a finales del siglo XVII.⁵ Esta importante

3. La excepción era el puesto de organista, ocupado por Juan Rodríguez Calvo en la segunda parte del siglo XVI (Sas, 1971, p. 136; Sas, 1972, pp. 357-358).

4. Archivo General de la Nación del Perú (en adelante AGNP), Protocolos notariales del siglo XVI, vol. 118, fol. 225.

diferencia implicaba menos dinero para comprar instrumentos y partituras o para financiar una capilla estable, incluso si el costo de vida no era el mismo en ambas ciudades.

Por otro lado, parece razonable pensar que la escasez de datos señalada pueda deberse a que la investigación musicológica sobre la Lima virreinal es aún insuficiente. Esto no implica restar mérito a los trabajos ya clásicos de Robert Stevenson (1959), Andrés Sas (1971; 1972) y Juan Carlos Estenssoro (1989; 1990), pero resulta evidente que una sede virreinal y casi tres siglos de historia no pueden ser cubiertos en su totalidad por un número tan reducido de investigadores. A esto se añade que los trabajos posteriores sobre dicha época, con alguna excepción (Fernández y Vera, 2022), han sido más breves y acotados en su alcance. Sin embargo, este vacío historiográfico puede subsanarse mediante nuevas investigaciones que iluminen sustancialmente áreas de la vida musical limeña aún oscuras y que estudien en profundidad aspectos que hasta ahora solo han sido mencionados tangencialmente.

Con el objetivo de contribuir a ello, el presente artículo estudia a un músico prácticamente desconocido, llamado Cristóbal de León, que tuvo una actividad importante en Lima desde mediados del siglo XVI. Su trayectoria resulta de particular interés, pues se inicia en el ámbito secular, pero vira luego hacia el ámbito religioso y se extiende hasta los primeros años del siglo XVII. En otras palabras, coincide con el período menos conocido de la vida musical limeña y catedralicia. Además, ilumina la figura del clérigo-músico, término que pueden emplearse para designar a aquellos sujetos activos en la época virreinal que conseguían entrar en la carrera eclesiástica a través de su competencia musical, lo que les permitía ascender socialmente y optar a mejores condiciones de vida, como han puesto en evidencia diversos trabajos previos que serán citados a su debido tiempo.

Dado lo poco que se sabe sobre León, este trabajo parte de preguntas empíricas del tipo “¿quién fue?”, “¿cuándo vivió?” y “¿qué hizo?”; preguntas con frecuencia denostadas por cierta musicología postmoderna al uso, pero presentes en cualquier investigación histórica (véase Blau, 2011), y relevantes para toda persona interesada en comprender la cultura musical del pasado. El margen de incertidumbre que conllevan no afecta ni su relevancia ni su pertinencia; de lo contrario, habría que prescindir de buena parte de la investigación científica, incluyendo a disciplinas “duras” como la astronomía.⁵ Todo ello no significa negar que la historia es “un proceso continuo de interacción entre el historiador y sus hechos...”, lo que implica que estos son, en parte y solo en parte, contruidos por quien investiga, como ya afirmara Edward Carr hace más de medio siglo (1981 [1961], p. 40).

5. Archivo de la Catedral de Lima (en adelante ACL), Serie L, Diversos, n° 23, fol. 4.

Cristóbal de León: de músico de un virrey a canónigo y sochantre en la Catedral de Lima

Además de las lagunas ya señaladas en relación con la vida musical limeña, este trabajo deriva de una incógnita presente en la literatura previa. María Gembero ha documentado el séquito de músicos que pasó al Perú en 1560 junto al virrey Diego López de Zúñiga y Velasco, Conde de Nieva. Dentro del grupo de “menestriles” iba uno llamado Cristóbal de León, vecino del lugar de las Casas de Millán, e hijo de Alonso Márquez y Leonor Riso (Gembero, 2007, p. 49). Andrés Sas, por otra parte, ha documentado a un canónigo de la Catedral de Lima del mismo nombre, que desempeñó labores de sochantre desde 1579 y que a inicios del siglo XVII fue nombrado chantre y arcediano; el autor añade que León fue maestro de los seises de 1604 a 1612 –esto con dudas— y de 1616 a 1620 (1971, pp. 51, 57). Gembero sugiere que podría tratarse del mismo sujeto, pero a falta de más datos sobre él deja el punto sin resolver (2016, p. 16). Las fuentes revisadas en este trabajo confirman que se trata de la misma persona, contribuyen a ampliar lo poco que sabemos sobre la vida musical catedralicia antes de 1612 y arrojan nueva luz sobre la figura ya comentada del clérigo-músico en la época virreinal.

Las dudas de Gembero pueden deberse a que León figura entre los criados del virrey como “menestril”, término que los diccionarios de la época utilizan para designar a quienes tocaban instrumentos de viento.⁷ Sin embargo, queda claro que en este caso equivale a músico o instrumentista en un sentido más amplio, ya que Gonzalo de Mora, otro de los “menestriles” que iban con el virrey (Gembero, 2007, p. 50), figura en una escritura notarial de 1564 como “organista”⁸, misma condición en la que iba a ser contratado por la catedral de Cusco en 1583, según reporta Stevenson (1959, pp. 54, 68). Algo similar puede decirse de Cristóbal de León. El mismo año de 1583, quizá por recomendación del propio Mora, la catedral de Cusco le encargó la reparación de los fuelles de sus dos órganos, lo que obligó a León a trasladarse allí desde Lima, su lugar de residencia habitual (Stevenson, 1959, pp. 68, 101 -nota 17-).⁹ Esto podría sugerir que se trataba de un fabricante de órganos, antes que del “menestril” que llegó al Perú junto al virrey, pero los documentos catedralicios demuestran lo contrario.¹⁰

Cristóbal de León ingresó como canónigo al cabildo de la Catedral de Lima en octubre de 1575 y permaneció allí hasta enero de 1608.¹¹ Su ausencia en los meses siguientes podría explicarse por su delicado estado de salud o su avanzada edad,

6. Si bien puede argumentarse que la incertidumbre es mayor en la disciplina histórica por ser subjetiva, dado que no puede medirse como en la investigación cuantitativa (Blau, 2011, pp. 360 - 365).

7. Como puede verse en el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, Sebastián de Covarrubias y Orozco (1611) dice que es “ministro comúnmente de la iglesia”, mientras que Franciosini Florentin (1620) lo define como aquel que toca la flauta o la cornamusa (“le pive”). Francisco Sobrino (1705), por su parte, lo define como el “hombre que toca la chirimía”, y Esteban de Terreros y Pando (1787), como el “flautero”. El *Diccionario de autoridades* coincide, al definir a los “ministriles” como “los instrumentos músicos de boca: como chirimías, bajones y otros semejantes, que se suelen tocar en algunas procesiones y

pues iba a fallecer el miércoles 3 de diciembre de 1608, a las 9 de la mañana. El testimonio de su muerte dado por el secretario de cabildo todavía se refiere a él como canónigo (Figura 1).¹² Por tanto, no es efectivo que alcanzara los puestos de chantre y arcediano, como Sas afirma¹³, aunque sí es cierto que fue miembro del cabildo eclesiástico por muchos años, como señala este mismo autor.

Sin embargo, hay que esperar casi tres décadas, hasta el 16 de marzo de 1604, para que las actas del cabildo señalen explícitamente su condición de músico.¹⁴ Ese día, el deán planteó a los prebendados que, a causa de la reciente muerte del chantre, Esteban Hernández Vozmediano¹⁵, era necesario nombrar y asignar salario a una “persona que dirigiese el coro” e “hiciese el oficio de sochantre”. Tras discutir el punto, los prebendados acordaron por unanimidad “que atento que el Señor canónigo Cristóbal de León, que presente estaba...”, siempre había acudido a dirigir el coro, incluso antes de fallecer el chantre, y lo había hecho

con grande cuidado y diligencia [sic], procurando no hobiese [sic] falta, se le pedía lo aceptase y se encargase del dicho oficio de sochantre y de regir el dicho coro en el interín que su majestad fuese servido de nombrar propietario en la dicha dignidad, porque encargándose el dicho canónigo de ello su señoría tenía certidumbre de que no había de haber falta en el dicho coro ni oficio sino mucha puntualidad como siempre lo había hecho.¹⁶

León respondió que su ánimo había sido siempre el de servir a Dios y procurar que en el coro no hubiese falta alguna, para que “las horas y divinos oficios se hiciesen con la mayor solemnidad y puntualidad” que fuese posible. Por tanto, aceptaba el puesto de sochantre, pero “no quería [que] se le diese estipendio ninguno, sino que de su propia voluntad lo haría, y esto todo el tiempo hasta que su majestad fuese servido de nombrar propietario en la dicha dignidad de chantre”.¹⁷

otras fiestas públicas”. Sin embargo, John Stevens, en su diccionario español-inglés (1706) entiende al ministril simplemente como “un músico” (a musician). Puede consultarse dicha base de datos en <https://apps.rae.es/nttle/SrvItGUILoginNttle> (consulta: 6-10-2022).

8. AGNP, Protocolos notariales del siglo XVI, vol. 124, fols. 1033-1034.

9. El autor apunta que, en la década de 1570, un tal Cristóbal de León reparaba los órganos de los Catedral de Sevilla y sugiere que podría tratarse de la misma persona. Sin embargo, reconoce que en España había al menos dos organistas y organeros del mismo nombre, lo que hace confuso el panorama. Cabría añadir a lo dicho por Stevenson que el organero activo en Sevilla pudo ser el mismo que en las décadas de 1570 y 1580 trabajaba para la Real Capilla (cf. Jambou, 1999, p.686).

10. Además, en febrero de 1585, ya de vuelta en la sede virreinal, León firmó una escritura de obligación a favor de Gonzalo Naranjo y Luis Ramírez de Leguizamo, por conservas que le habían traído desde el Cusco. Véase AGNP, Protocolos notariales del siglo XVI, vol. 76, fols. 723-723v.

11. Véase ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 2, fol. 2v (cabildo de 26 de octubre de 1575), y vol. 4, fol. 30 (cabildo de 19 de enero de 1608).

12. ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 3, fol. 150v.

13. Pese a que su condición de arcediano se menciona en una nota al margen que fue agregada en el libro 4 de cabildo. Véase ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 4, fol. 14v, cabildo de 17 de diciembre de 1604. En esta sesión se asignó al canónigo Gaspar Sánchez de San Juan una capellanía fundada con anterioridad. En dicha nota al margen, al parecer añadida posteriormente, dice que su capellán anterior era el “Señor Arcediano Cristóbal de León...”. Pero se trata de un error, a la vista del “testimonio” ya citado. Además, en todas las sesiones de cabildo en las que León participó durante más de treinta años figura siempre como canónigo.

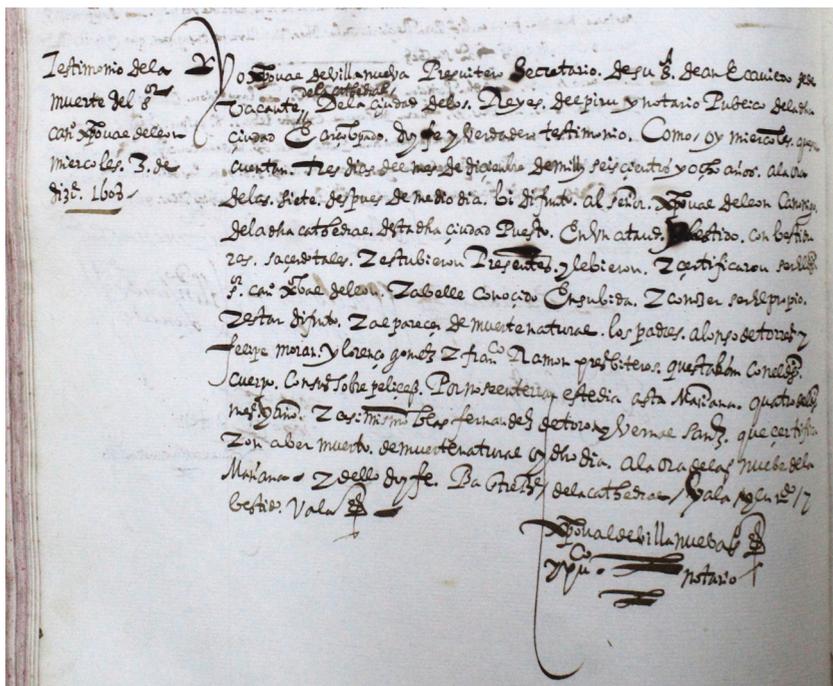


Figura 1. Testimonio de la muerte del Señor Canónigo Cristóbal de León. ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 3, fol. 150v.

Su disposición a desempeñar el cargo, aun sin ser remunerado, debió de impresionar a los presentes, porque solo cuatro días después, con la venia del cabildo eclesiástico, el virrey Luis de Velasco ordenó iniciar el procedimiento para pedir al rey su nombramiento como chantre de la Catedral de Lima. Esto incluía tomar declaración a testigos para certificar sus méritos como músico y clérigo. De modo que, en muy poco tiempo, los prebendados pasaron de encargar a León el oficio menor de sochantre a apoyar su nombramiento en una de las cinco dignidades más altas del cabildo eclesiástico.¹⁴ Desafortunadamente para él, la solicitud no fue acogida, pues en 2 de febrero de 1605 el rey otorgó el puesto al canónigo Antonio de Molina.¹⁵

Otra acta capitular que alude a la condición de músico de León, esta vez indirectamente, data del 5 de septiembre de 1607. Ese día, la abadesa del monasterio de La Concepción presentó al cabildo una petición a nombre de doña Inés Montecinos, niña de 12 años que quería ingresar como monja de velo negro

14. Sas (1971, 265) cita una referencia anterior que no he podido localizar. Según él, en 1 de junio de 1582 el cabildo ordenó pagar a León 100 pesos "para los cantores el día de Corpus Christi", así como 8 ps., 4 tomines y 6 granos para la comida de los mismos..."

15. La fe de muerte del chantre, fallecido solo cuatro días antes, consta en ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 4, fol. 9.

sin pagar dote, a cambio de lo cual se comprometía a servir como cantora en el coro.²⁰ La abadesa señaló la mucha necesidad que había de una voz como la suya y el hecho de que la tía de la muchacha, doña Beatriz Montesinos, había trabajado mucho tiempo como organista de la institución. La petición fue rechazada, pero volvió a presentarse cinco días más tarde. Esta vez, por mayoría, el cabildo acordó encomendar a León que examinara a la candidata para comprobar si tenía “la habilidad” que la abadesa señalaba, tras lo cual se accedería a su petición sin inconvenientes.²¹ El testimonio demuestra la confianza que el cabildo tenía en sus conocimientos musicales y sugiere que efectivamente desempeñaba el puesto de sochantre, tal y como había ofrecido hacer en marzo de 1604.

Su relación de méritos

Pese a que la petición de nombrar a León como chantre de la catedral no fue acogida, como ya hemos visto, la “Información” de sus méritos que se elaboró para sustentarla arroja datos de mucho interés, tanto sobre su trayectoria en cuanto músico como sobre la cultura musical en Lima en torno a 1600. Si bien resulta imposible citar aquí todos los testimonios reunidos, uno de los más importantes desde el punto de vista biográfico pertenece al padre Juan Martín, presbítero, quien afirma conocer a León por más de cuarenta años, tiempo en el cual le ha tratado tanto en Lima como en la ciudad de Panamá.²² Esto encaja bien con el documento citado por Gembero, ya que habían transcurrido 44 años desde que el virrey Conde de Nieva zarpara rumbo al Perú. Además, el viaje tuvo lugar por el istmo de Panamá, donde el grupo se vio obligado a detenerse durante medio año, lo que retrasó su llegada a Lima hasta 1561, debido a que el virrey enfermó “gravemente de calentura y con malos accidentes”, y al “no se haber podido aprestar antes los navíos en que el visorrey y oidores de ambas audiencias y los comisarios de la perpetuación habíamos de venir...” (Levillier, 1921, pp. 369, 373). Con toda probabilidad, fue allí donde Juan Martín y Cristóbal de León tomaron contacto por vez primera. En cualquier caso, el dato confirma que el músico del virrey y el sochantre de la catedral de Lima eran la misma persona.

Respecto a los méritos musicales de León, los testimonios coinciden en señalar su dominio del canto llano y de órgano, y afirman que es uno de los músicos más diestros y entendidos del reino. Cabe señalar que al menos dos de los testigos eran también músicos. El primero no era uno cualquiera, sino el bachiller Miguel

16. ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 4, fol. 9.

17. ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 4, fol. 9v.

18. Archivo General de Indias (en adelante AGI), Lima, Legajo 216, expediente 5, “Información del canónigo Cristóbal de León” (1604), fols. 2-3. Disponible en formato digital en el Portal de Archivos Españoles. Véase <https://pares.culturaydeporte.gob.es/inicio.html> (consulta: 14-04-2022).

19. ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 4, fol. 24. Molina se presentó ante el cabildo a comienzos del año siguiente para hacer efectivo su nombramiento, del cual solo pudo disfrutar unos meses, pues falleció en 7 de diciembre de 1606 (ibídem, vol. 26v).

20. Como es sabido, las peticiones de exención de la dote mediante un oficio musical eran frecuentes en los conventos de monjas tanto españoles (Baade, 2001, pp. 122, 131-132) como hispanoamericanos (Estenssoro, 1990, pp. 435 - 436; Baker, 2008, pp. 111, 122, 123; Vera, 2020, pp. 171, 173).

de Bobadilla, quien, como es sabido, ocupó los puestos de organista y maestro de capilla de la Catedral de Lima en diversos períodos a finales del siglo XVI y comienzos del XVII (Sas, 1972, pp. 44-46). Según su testimonio, León había cumplido siempre con todo lo que se le había encargado y especialmente:

de acudir al regimiento del coro, que es oficio del chantre, lo cual, aunque le había, hacía el dicho canónigo León por ser una de las personas más diestras y que mejor entienden el canto que hay en este reino, y como tal, juntamente con su canonjía, ha sido maestro de capilla a la continua muchos años, y por haber muerto el chantre de la catedral de esta ciudad hace el dicho oficio...²³

El otro, hasta ahora desconocido, era el ya mencionado presbítero Juan Martín, cuya condición de músico no se indica en la "Información" de 1604, pero sí en su testamento otorgado el 30 de abril de 1611. Allí afirma que se le debe su "salario de cantor de la dicha Iglesia Mayor desde diez del mes de agosto del año de mil y seiscientos y nueve hasta agora, y lo que fuere corriendo adelante a razón de trescientos pesos cada un año...". En concordancia con ello, su listado de bienes incluye algunos libros litúrgicos que, en mayor o menor medida, debieron contener canto llano: "un misal romano del nuevo rezado; un breviario; dos diurnos, uno grande y otro pequeño; un oficio de la Semana Santa". Además, consta en el mismo documento que había desempeñado antes el puesto de sacristán y que era natural de "las Gran Canarias".²⁴ Respecto a León, el testimonio del padre Martín confirma que acudía siempre a sus obligaciones "y particularmente al oficio de sochantre y régimen del coro, con tanto cuidado e puntualidad que en el tiempo que ha sido tal prebendado no ha habido falta..." (Figura 2).²⁵

El testimonio ya citado de Bobadilla tiene el interés añadido de afirmar que León se ha desempeñado como maestro de capilla, lo que implica que en algún momento sus obligaciones excedieron las de un sochantre para vincularse con la ejecución de música polifónica. Esto se ve confirmado por algunos de los demás testigos. El maestrescuela, doctor Mateo González de Paz, afirma conocer a León desde hace diez años y haber visto

que en todos ellos se ha ocupado en lo que toca al canto y régimen de ambos facistolos de canto llano y órgano, en que es persona muy hábil, siendo de las personas de mayor estima que ha habido en estos reinos en la música...²⁶

En otras palabras, León estaba encargado no solo de la música monódica, como correspondía al sochantre, sino también de la música polifónica o "canto de órgano". Más expresivo y rico es el testimonio del canónigo Cristóbal Sánchez de Renedo, quien afirma conocer a León desde hace treinta y cuatro años, de los cuales lleva veintiocho como canónigo de la catedral:

21. Véase ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 3, fols. 83v-84v.

22. AGI, Lima, Legajo 216, expediente 5, fol. 6v.

En todo este tiempo ha sido maestro de capilla en esta catedral [sic] en ambos facistores de canto llano y de órgano, porque en la música es uno de los hombres más peritos y diestros que ha habido ni [sic] hay en este reino de cincuenta años a esta parte, y como a tal le reconocen y han reconocido todos los músicos y cantores que ha habido y hay en esta ciudad; porque allende de ser tan gran cantor y músico, compone muchos villancicos y motetes y chanzonetas para las fiestas principales de esta iglesia, y su composición se estima mucho. Y así mismo sabe este testigo y ha visto del dicho tiempo a esta parte que el dicho canónigo ha sido maestro de música para los monesterios [sic] de monjas de esta ciudad, en los cuales con muy buen ejemplo de su vida y costumbres ha plantado la música que en ellos hay, que puede ser muy buena y de mucha destreza, [como] en cualquier monesterio de monjas de los graves de España.²⁷

Este testimonio añade a las cualidades de León su condición de compositor y ofrece uno de los poquísimos datos sobre la interpretación de villancicos y chanzonetas en la catedral metropolitana anteriores hacia 1612.²⁸ Además, vincula su persona con la instauración de la música en los monasterios de monjas, afirmación repetida en otros términos por el doctor Juan de la Roca, “cura beneficiado de la Santa Iglesia Catedral”, quien señala que León “ha sido causa para que en los monesterios de monjas [...] se haya entendido la música...”²⁹

Desde luego, informes como éste merecen ciertas reservas por las exageraciones que suelen contener. Sin embargo, algunas de sus afirmaciones encuentran confirmación en fuentes anteriores: León, efectivamente, desempeñó el puesto de sochantre de facto durante varios años, aun habiendo un chantre en funciones; también es efectivo que fue examinador de clérigos, como afirman varios de los testigos, pues el 22 de diciembre de 1579 el cabildo le encomendó tomar examen a los candidatos a cura de las doctrinas vacantes;³⁰ y, como ya hemos visto, el presbítero y cantor Juan Martín afirma haberlo tratado durante más de cuarenta años en las ciudades de Panamá y Lima, algo que encaja bien con los datos que tenemos sobre su llegada al Nuevo Mundo. Por tanto, estamos ante testimonios relativamente fiables, que pueden contener imprecisiones o exageraciones, pero que, en su conjunto, dan cuenta de alguien que desarrolló una importante carrera musical en Lima entre 1561 y 1608, y que alcanzó reconocimiento por parte de sus pares.

Cristóbal de León, ¿músico o clérigo?

En cualquier trabajo histórico como el presente, las preguntas empíricas conducen inevitablemente a otras de índole conceptual. Así, junto con ampliar la escasa información disponible sobre la vida musical en Lima y su catedral antes de 1612,

23. Véase ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 3, fols. 83v-84v.

24. AGNP, Protocolos notariales del siglo XVII, vol. 1972, “Testamento de Juan Martín, clérigo presbítero, morador en esta ciudad”, fols. 1227-1227v, 1128v.

25. AGI, Lima, Legajo 216, expediente 5, fols. 6v-7.

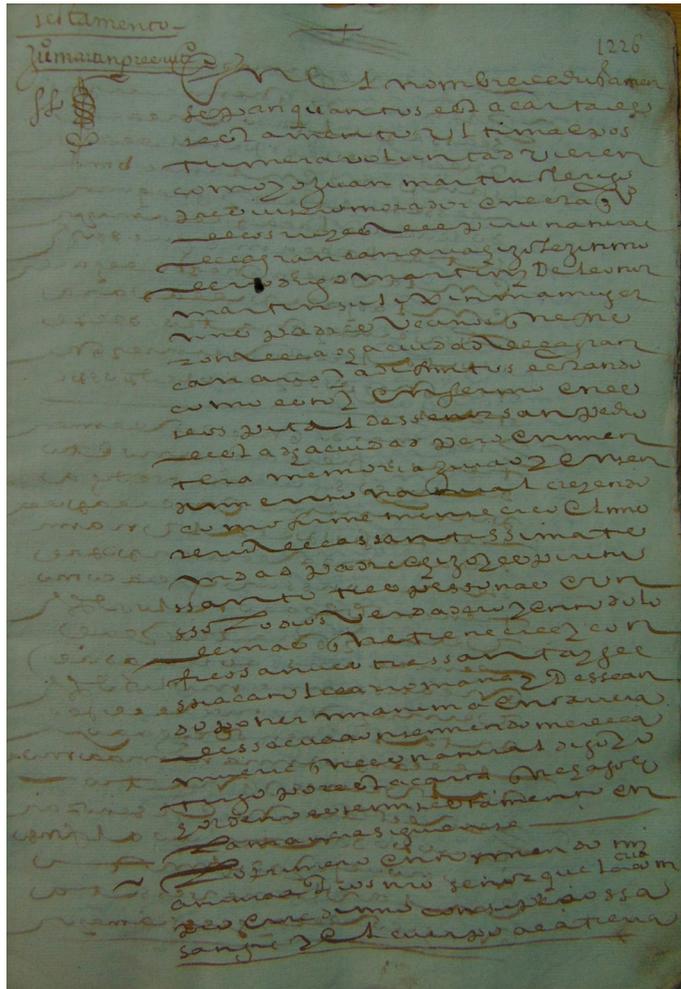


Figura 2. Testamento de Juan Martín. AGNP, Protocolos notariales del siglo XVII, vol. 1972, fol. 1226.

el caso de León aporta nuevas luces y nos lleva a interrogarnos sobre un tipo de músico que ha llamado la atención de quienes estudian el período colonial: me refiero al clérigo-músico, es decir, alguien que conseguía entrar en la carrera eclesiástica principalmente por sus méritos musicales pero que, a la postre, lograba ascender en el sacerdocio y mejorar por esta vía sus condiciones de vida (véase Baker, 2008, pp. 108-110; Ramos-Kittrell, 2016, pp. 76, 83; Vera, 2020, pp. 605-620).

Esto tuvo su origen en plena conquista de América. Como explica Estenssoro (1990, pp. 212-213), en sus primeros años las catedrales del Perú no contaban con recursos

suficientes para sustentar un ritual adecuado. Por esta razón, solían asignar a clérigos músicos los curatos de su entorno urbano, a fin de instruir a los indios de las doctrinas en un oficio musical, para que luego pudieran servir a la institución sin que esto implicara costo alguno. Estudios más recientes han puesto en evidencia que lo mismo se hacía a finales del siglo XVI en otras ciudades de la Hispanoamérica colonial (Vera, 2020, pp. 61-63).

Lo anterior condujo a que la música constituyera una herramienta para entrar en la carrera eclesiástica y ascender socialmente, y esto fue exactamente lo que hizo León. Así lo demuestra el testimonio del deán de la Catedral de Lima, don Pedro Muñiz, quien relata la relación cercana que existía entre el músico y el difunto arzobispo Jerónimo de Loaiza, quien, “por su recogimiento y afición a las cosas de la iglesia, y curiosidad y destreza en el canto [...], le ordenó de todas las órdenes” sacerdotales. En otras palabras, León consiguió entrar al sacerdocio, en gran medida, por su destreza musical.³¹

Así, su caso resulta similar al de otros músicos del siglo XVI y comienzos del XVII como Juan Hernández, contemporáneo suyo pero activo en México. Según Javier Marín, fue su excelente voz de tiple la que llevó a Hernández a ejercer primero como cantor y luego como capellán de la catedral mexicana, hasta alcanzar el puesto de maestro de capilla en 1586 (Marín, 2007, pp. 318-320).

Con cierta frecuencia, estos sujetos se dedicaban prioritariamente a la carrera eclesiástica una vez ordenados y solo en menor medida a la música, lo que ha despertado dudas respecto a considerarles como músicos en sentido estricto. Tal y como señala Jesús Ramos-Kittrell, los sujetos que tenían una vocación clerical “veían el coro catedralicio como un incentivo para matricularse en la universidad y ordenarse” (mi traducción); además, su condición de clérigos les daba ciertas prerrogativas que no tenían los músicos laicos que integraban la capilla (2016, p. 83). Sin embargo, otros casos demuestran que ambas vocaciones, la musical y la clerical, eran perfectamente compatibles, y que una mayor inclinación por los asuntos eclesiásticos en algún momento de la vida no implicaba, necesariamente, un abandono de lo musical. Por ejemplo, el clérigo Tomás Vásquez Poyancos, quien vivió en Santiago de Chile en torno a 1736-1753, ocupó no solo el puesto de sochantre, sino también los de apuntador del coro y secretario de cabildo; además, perteneció a diversas hermandades y fundó en su testamento dos capellanías, lo que sugiere que tenía un patrimonio nada despreciable. Sin embargo, su testamento incluye

26. AGI, Lima, Legajo 216, expediente 5, fols. 3v-4.

27. AGI, Lima, Legajo 216, expediente 5, fols. 4v-5v.

28. El otro, relativo a Gutiérrez Fernández Hidalgo, puede verse en el trabajo ya citado de Gembero (2016). Un par de testimonios algo anteriores sobre la interpretación de chanzonetas en contextos ceremoniales específicos ha sido aportado por Tess Knighton (2011).

29. AGI, Lima, Legajo 216, expediente 5, fols. 7v-8.

dos indicios que delatan un especial interés por la música, ambos extremadamente raros en los documentos santiaguinos: en una de las cláusulas, deja cinco pesos a la vicaria de coro del monasterio de agustinas para que los reparta “entre las señoras cantoras” que oficien una misa cantada el día de la Santísima Trinidad; y en otra, deja dos pesos a sus hermanas para que los entreguen al mayordomo de La Caridad o al cura rector de la catedral a fin de que el sochantre “cante en canto llano un nocturno por vigilia” y oficie una misa cantada por los pobres del cementerio (Vera, 2020, pp. 605-606).

En el caso de León, los testimonios presentados son suficientes para afirmar que continuó activo musicalmente hasta sus últimos años de vida, pero puede ser interesante considerar un indicio complementario de ello: me refiero a la presencia de otros clérigos-músicos en su red de contactos –los ya mencionados Miguel de Bobadilla y Juan Martín, que apoyaron su postulación a la chantría en 1604–. Esto podría relacionarse indirectamente con un suceso ocho años anterior. En julio de 1596, León fue uno de los miembros del cabildo presentes en la sesión destinada a revisar la petición de Bobadilla para que se aumentara su salario de “organista y cantor”. León no solo votó a favor, sino que apoyó junto a otros prebendados un aumento de 200 pesos en lugar de los 100 que había propuesto el deán. La moción fue aceptada y Bobadilla quedó a cargo del magisterio de capilla de la catedral.³²

Si el dato anterior puede indicar un apoyo mutuo entre personas que compartían un mismo oficio, las relaciones con otros músicos –no todos clérigos, pero sí la mayoría– resultan aún más claras en el caso de Juan Martín. En su testamento ya citado declara deber

a Martín Andrés, músico de la Iglesia Mayor de esta ciudad, el alquiler de un aposento de seis meses poco más o menos lo que él dijere [ilegible] cada mes mando se le pague, y así mesmo [sic] le debo cinco meses de corrido a razón de tres reales cada día que por haber estado yo enfermo muchos días se lo dejo en su conciencia lo que fuere...³³

Sin duda, el músico aludido era el bajonista Martín Andrés de Ortuño, quien, según Sas (1972, pp. 301-302), era natural de Alicante y se desempeñó en la catedral desde 1608 hasta 1644, año de su fallecimiento. Además, entre los testigos que avalaron su testamento figura Diego de Vargas, cantor contrato de la Catedral a comienzos del siglo XVII (Sas, 1972, p. 422). Finalmente, en su codicilo otorgado el 2 de mayo de 1611, pocos días después de su testamento, se menciona entre los testigos a Antonio Maldonado,³⁴ tenor de la catedral entre 1611 y 1616 aproximadamente (Sas, 1972, p. 238). Tanto Vargas como Maldonado eran clérigos, además de cantores.

30. Esto junto al canónigo Juan de Balboa. Véase ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 2, fol. 85. Además, en 31 de julio de 1579, por tener noticia de que los bienes de la sacristía no siempre se trataban como era debido, el cabildo comisionó a León para visitar el lugar y cerciorarse del estado en que se hallaban sus ornamentos. Véase ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 2, fol. 72.

Conclusiones

Desafortunadamente, los villancicos, motetes y chanzonetas que Cristóbal de León compuso en Lima no han llegado hasta nosotros, como por lo demás ocurre con casi toda la música escrita en la ciudad antes del siglo XVIII.³⁵ Sin embargo, el estudio de su figura resulta relevante desde varios puntos de vista. Primero, el testimonio del canónigo Sánchez de Renedo relativo a su labor compositiva constituye uno de los pocos datos anteriores a 1612 sobre la composición de villancicos y chanzonetas en la catedral metropolitana.³⁶ Esto es relevante porque las Constituciones de la capilla promulgadas en dicho año establecieron oficialmente 1). su ejecución en diversas celebraciones –los maitines de Navidad y Resurrección, por ejemplo– y 2). la obligación del maestro de capilla de componerlas cada año (Sas, 1971; Waisman, 2019). El testimonio citado sugiere que ambas disposiciones reflejaban una práctica ya vigente anteriormente, dado que León ocupó el magisterio de capilla en algún momento antes de 1608 y efectivamente compuso chanzonetas.

Segundo, el caso de León constituye un claro ejemplo de un hecho ya estudiado en trabajos previos, pero aún necesitado de nuevas aproximaciones que contribuyan a comprenderlo más ampliamente: la función de la música como medio para ascender socialmente, tanto en la esfera secular como clerical. En efecto, se ha escrito bastante acerca de músicos que utilizaron su oficio para ingresar en la carrera eclesiástica, algunos de los cuales, con el tiempo, comenzaron a prestar cada vez mayor atención a las tareas propias del clero. Y se ha dicho o insinuado que la música pudo ser para ellos un medio antes que un fin (Baker, 2008, pp. 108-110; Ramos-Kittrell, 2016, p. 83). Sin embargo, la trayectoria de León sugiere que ambas funciones eran compatibles; en otras palabras, muestra que, para una misma persona, la música podía ser simultáneamente un medio y un fin. León fue primero músico y luego clérigo, pero, una vez ordenado, llevó adelante ambas obligaciones de manera armónica, sin dejar nunca de lado su oficio primigenio.

Tercero, la literatura previa ha citado con frecuencia los testimonios de Calancha y otros cronistas en relación con la rica actividad musical que había en los monasterios de monjas limeños del siglo XVII (Stevenson, 1959, pp. 56-58; Estenssoro, 1990, pp. 398-442). Esto ha sido presentado como parte del paisaje sonoro de la ciudad y como reflejo casi natural de su rica vida musical. Sin embargo, los testimonios de Sánchez de Renedo y el doctor Juan de la Roca sobre la actividad de León en los monasterios de monjas plantean la posibilidad de que dicha actividad tuviera un precursor concreto en la persona de nuestro músico. Esto puede resultar poco convincente para quien continúe buscando únicamente explicaciones

31. AGI, Lima, Legajo 216, expediente 5, fols. 12v-14.

“estructurales” a los procesos culturales e históricos, como hizo durante muchas décadas la –así llamada– “nueva historia”. Sin embargo, dado el énfasis en el sujeto-actor individual que ha vuelto a emerger en la historia cultural de las últimas décadas (cf. entre otros Burke, 1993, pp. 32-36 ; Aróstegui, 2001, p. 161), la explicación señalada tampoco debería descartarse a priori, al menos como hipótesis de trabajo para una futura investigación.

Finalmente, este artículo amplía la información ya abundante acerca del fluido tránsito de música y músicos en la época virreinal, tanto en el “Mundo atlántico” como en el propio Virreinato del Perú. León no solo se desplazó del Viejo al Nuevo mundo, sino que, una vez arribado a su destino, fue capaz de moverse de manera flexible entre el ámbito cortesano y el clerical, así como entre la música sacra y secular. Y es que estas esferas, en apariencia dicotómicas, estaban mucho más cercanas entre sí de lo que solemos pensar hoy en día. Pero esto, desde luego, es materia para otro trabajo.

32. ACL, Serie A, Acuerdos capitulares, vol. 2, fols. 143-144v.

33. AGNP, Protocolos notariales del siglo XVI, vol. 1972, fol. 1228v.

34. AGNP, Protocolos notariales del siglo XVI, vol. 1972, fol. 1233.

35. Como es sabido, las numerosas obras que Tomás de Torrejón y Velasco compuso en su período como maestro de capilla (1676-1728) no se han conservado en los archivos limeños, sino en otros centros, como el Cusco y Guatemala (Quezada Macchiavello 2004; Morales Abril 2005). Sin embargo, se conserva en el Archivo Arzobispal de Lima (Música, 22:1) un *Beatus vir* de Pedro Montes de Oca, quien, según Sas (1972, pp. 271-272), entró como tenor en la capilla limeña en 1675. Además, se han conservado en la catedral de Bogotá tres piezas de Cristóbal de Belzayaga (cf. Waisman, 2019, pp. 157-158), quien fuera maestro de capilla de la catedral de Lima entre 1619 y 1633. Su nombramiento en el cargo, cuya fecha difiere de lo indicado por Sas (1971, p. 136 ; 1972, pp. 38-41), consta en ACL, Serie G, Carpetas de cuentas, fols. 268-272.

36. El otro, relativo a Gutierre Fernández Hidalgo, puede verse en el trabajo ya citado de Gembero (2016, p.30). Un par de testimonios algo anteriores sobre su interpretación en contextos ceremoniales específicos han sido aportados por Tess Knighton (2011, pp.26-27, 40-41).

Referencias

Andrés Fernández, D. y Vera, A. (2022). *Los cantorales de la Catedral de Lima: estudio, reconstrucción y catálogo*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

Aróstegui, J. (2001). *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica (edición original de 1995).

Baade, C. R. (2001). *Music and Music-Making in Female Monasteries in Seventeenth-Century Castile (Spain)* (Tesis doctoral). Duke University.

Baker, G. (2008). *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham and London: Duke University Press.

Blau, A. (2011). Uncertainty and the History of Ideas. *History and Theory*, 50, 358-372.

Burke, P. (1993). Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro. En Peter Burke (ed.). *Formas de hacer historia* (pp. 11-37). Madrid: Alianza Editorial (ed. original en inglés de 1991).

Carr, E. H. (1981). *¿Qué es la historia?* Barcelona: Ariel S. A. (edición original en inglés de 1961).

Estenssoro, J. C. (1989). *Música y sociedad coloniales*. Lima 1680-1830. Lima: Colmillo Blanco.

Estenssoro, J. C. (1990). *Música, discurso y poder en el régimen colonial (Tesis de maestría)*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Gembero Ustárroz, M. (2007). Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): estudio preliminar. En M. Gembero Ustárroz y E. Ros-Fábregas (eds.). *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica* (pp. 17-58). Granada: Universidad de Granada.

Gembero Ustárroz, M. (2016). Música en la Catedral de Lima en tiempos del arzobispo Mogrovejo (1581-1606): Gutierre Fernández Hidalgo, la Consueta de 1593, la participación indígena. *Resonancias* 20 (39), 13-41.

Jambou, L. (1999). Gómez (I). 2. Cristóbal de León. En E. Casares (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 5 (p. 686). Madrid: SGAE.

Knighton, T. (2011). Music and Ritual in Urban Spaces: The Case of Lima, c. 1600. En G. Baker y T. Knighton (eds.). *Music and Urban Society in Colonial Latin America*

(pp. 21- 42). Cambridge: Cambridge University Press.

Levillier, R. (1921). *Gobernantes del Perú. Cartas y papeles. Siglo XVI. Documentos del Archivo de Indias*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

Marín López, J. (2019). The Sonic Construction of a New Capital: Urban Soundscapes and Acoustic Communities in 16th-Century Lima. En Emily A. Engel (ed.). *A Companion to Early Modern Lima* (pp. 442-469). Leiden y Boston: Brill.

Morales Abril, O. (2005). *Villancicos de Tomás de Torrejón y Velasco*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Fundación Tomás Pascual, Centro de Estudios Folklóricos.

Pérez González, J. (2010). *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Pérez Puente, L. (2001). Dos periodos de conflicto en torno a la administración del diezmo en el arzobispado de México: 1653-1663 y 1664-1680. *Estudios de Historia Novohispana*, 25, 15-57.

Quezada Macchiavello, J. (2004). *El legado musical del Cusco barroco*. Lima: Congreso del Perú.

Ramos-Kittrell, J. A. (2016). *Playing in the Cathedral. Music, Race, and Status in New Spain*. Nueva York: Oxford University Press.

Sas, A. (1971). *La música en la Catedral de Lima. Primera parte: Historia general*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú.

Sas, A. (1972). *La música en la Catedral de Lima. Segunda parte: Diccionario biográfico de los músicos que actuaron en su capilla de música*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto Nacional de Cultura.

Stevenson, R. (1959). *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington: Pan American Union, OEA.

Vera, A. (2020). *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el período colonial*. La Habana, Santiago de Chile: Casa de las Américas, Ediciones UC.

Waisman, L. (2019). *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical.



Fred Rohner
(Itajubá, 1977)



Doctor en Historia y Cultura Hispánica por la Universidad de Rennes 2. Es autor de *La Guardia Vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares*, *Las tradiciones musicales de Abajo del Puente*. etc. Junto con Gérard Borrás editó las primeras grabaciones de música peruana: *Montes y Manrique. 100 años de música peruana*; *La música en tiempos de Martín Chambi*. Se ha desempeñado como docente en diversas universidades, ha sido coordinador del Congreso de investigación de Ibermúsica en el Perú y consultor en temas de música y cultura popular. Como curador, dirigió las exposiciones "Fonografías. 100 años de la industria musical en el Perú" y "La Guardia Vieja". Sus áreas de investigación comprenden la Historia de las músicas populares en América Latina, la lírica popular y la historia cultural de las materialidades.

La consolidación de la escena de la cueca urbana en Chile y la reactivación de un antiguo circuito musical

The consolidation of Cueca's urban scene in Chile and the reactivation of an old musical circuit

Fred Rohner

Universidad de Rennes 2

fredrohner@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4100-1723



Resumen

El siguiente artículo propone que en el proceso de consolidación de la cueca urbana en Santiago y Valparaíso (Chile) al iniciarse el siglo XXI, la desaparición de algunos de los referentes más antiguos de la performance de esta variante de la cueca chilena obligó a los nuevos actores y a los nuevos músicos a reactivar los circuitos musicales del siglo XIX por los que este género musical había viajado y se había asentado en Perú y en Chile.

Palabras clave

Zamacueca, cueca urbana, circuitos musicales.

Abstract

The following article proposes that in the consolidation process of the urban cueca in Santiago and Valparaíso (Chile) at the beginning of the 21st century, the disappearance of some of the oldest referents of the performance of this variant of the Chilean cueca forced the new actors and new musicians to reactivate the musical circuits of the 19th century through which this musical genre had traveled and settled in Peru and Chile.

Keywords

Zamacueca, cueca urbana, musical circuits.

Recibido: 28/10/22 Aceptado: 18/11/22



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

Introducción

El siguiente artículo comprende un avance parcial de una investigación mayor que iniciamos en el año 2017 cuyo objetivo era establecer las conexiones sonoras construidas entre el Perú y Chile durante su vida republicana. Inicialmente, se trataba de una investigación de carácter histórico musical cuyo foco de atención se centraba en el caso de la zamacueca que había desarrollado una vitalidad semejante en ambos países durante el siglo XIX. Sin embargo, durante el proceso de investigación, algunas de las entrevistas realizadas, así como parte del material recopilado, nos obligó a trasladar nuestra atención al presente más próximo –las primeras décadas del siglo XXI– y a comprender el caso de la zamacueca solo como un elemento –sin duda muy significativo– dentro de un intercambio sonoro y cultural bastante más fluido y productivo entre ambos países.

Por ello, antes que atender al estudio de la zamacueca o de las formas musicales devenidas en Perú (marineras) y Chile (cueca) como parte del desarrollo de la misma, nuestra atención migró hacia los procesos y hacia las circunstancias que posibilitaron el movimiento fluido de dicho género de uno a otro espacio. En la línea de interpretación propuesta por Corbain (1994) y Chartier (2006) sobre la circulación cultural, el objetivo de este artículo es dar cuenta de la existencia de un circuito por el cual dicha movilidad fue posible.

Para ello, es necesario abandonar la forma tradicional en que se ha comprendido el viaje sonoro o estilístico ligado a la actividad particular de algunas personalidades dentro de la vida cultural y musical y comprender dichos movimientos y la construcción de gustos y de afectos sonoros –más tarde, de indentidades musicales– a partir de la existencia de un conjunto de nodos de producción cultural y comercial interconectados –un circuito– que exceden lo estrictamente sonoro o musical.¹

Sin un cabal reconocimiento de estos elementos, creemos imposible comprender el devenir de esa zamacueca durante el siglo XIX, pero, sobre todo, sería muy difícil comprender que, durante las primeras décadas del siglo XXI, como parte del proceso de consolidación de la cueca urbana en Santiago y Valparaíso, un conjunto numeroso de jóvenes chilenos haya frecuentado con cierta regularidad los centros musicales limeños. El objetivo central de este artículo es, por lo tanto, poner en evidencia la reactivación de un antiguo circuito de circulación musical como parte del proceso de consolidación de la cueca urbana chilena.

1. La actividad musical debe comprenderse como parte de los flujos comerciales y de los movimientos de individuos motivados por otras actividades externas a la actividad musical.

Tras las huellas de un circuito cultural

José Durand contaba en una conferencia ofrecida en el centro musical Breña el año 1987 que la primera referencia que había hallado sobre la zamacueca se remontaba al siglo XVIII y se encontraba en un viejo legajo depositado en la Biblioteca Nacional de España.² Lamentablemente, la conferencia estaba destinada a un público no especializado; por ello, imaginamos, el bibliófilo peruano no ofreció mayores datos sobre dicho texto y solo nos queda esa breve referencia.

No obstante, las menciones de la zamacueca en el siglo XIX son numerosas y bien podría decirse que, si existió un género musical y dancístico característico de la población limeña, este fue la zamacueca. Con el transcurrir del siglo XIX dicho género, además, remontó las fronteras locales y fue adquiriendo rasgos particulares en cada una de las regiones en donde fue asentándose. Quien mejor lo ha estudiado es el musicólogo Carlos Vega. De manera bastante bien documentada, Vega trazó el viaje de la zamacueca desde Lima hasta los otros centros culturales del cono sur en donde echó raíces. En algunos de estos nuevos espacios, la zamacueca fue adquiriendo distintos significados y fue acentuando un conjunto de variantes que, en la mayoría de los espacios en los que se asentó, pasaron por distintos procesos de canonización y estandarización hasta convertirse en los bailes y estilos musicales regionales o nacionales en Perú, Bolivia, Argentina y Chile.

De todos estos países, aquellos donde la zamacueca o los géneros que devinieron de ella adquirieron una significación nacional, quizás los más relevantes sean Perú y Chile. Por motivos distintos, aunque relacionados con la compleja y tirante situación que mantuvieron ambos países desde mediados del siglo XIX y parte del siglo XX, la mayor parte de los debates acaecidos sobre el origen y difusión de la zamacueca han colocado a estos dos países en el centro de la atención, más allá de la discusión que congregó durante parte del siglo XX a intelectuales y folkloristas de ambos países (Fernando Romero o José Durand, para el caso peruano, o Vicuña Mackenna y más tarde Pablo Garrido para el caso chileno, por citar solo algunos ejemplos importantes) en torno al mayor o menor significado que este estilo musical podía acarrear en sus respectivos países y su entroncamiento con un conjunto de valores nacionales respectivos de cada una de estas naciones.

Muchos de estos trabajos, incluso la voluminosa investigación de Vega, pusieron un acento particular en la idea del viaje de la zamacueca, independientemente de donde se colocara el punto de partida de ese viaje (para los peruanos –pero

2. Esta conferencia de Durand nos fue proporcionada por la musicóloga Chalena Vásquez y formaba parte de los materiales de trabajo de William Tompkins que este entregó al Centro de Música y Danzas de la Pontificia Universidad Católica del Perú que Vásquez dirige.

también para Vega– el viaje solía iniciarse en Lima, y para los chilenos en el centro de su territorio). Sin embargo, para muchos de estos intelectuales la noción misma de viaje desdibujaba una realidad bastante tangible sobre la relación entre ambos países y la fluidez con que estos y sus gentes interactuaban. En última instancia, esto quiere decir que no existió realmente ‘un viaje’ de la zamacueca del Perú a Chile o de Chile al Perú (según el dislocado polo nacionalista donde queramos situarnos), sino numerosos viajes de ida y vuelta o, para decirlo más claramente, un circuito cultural y comercial por donde la zamacueca y otros muchos productos culturales viajaron de manera constante y fluida como parte del capital simbólico y de los saberes culturales de los viajantes.

Si bien existen huellas musicales de la existencia de este circuito, sus rastros superan el ámbito de lo estrictamente sonoro o musical. Entre las evidencias de la existencia de un circuito musical activo y fluido entre ambos países, el ejemplo más interesante se lo debemos al objeto que inauguró la industria musical en nuestros países: la partitura. En efecto, un vistazo a las partituras –sobre todo reducciones para piano de música popular– consumidas en ambos países durante el siglo XIX muestra dos elementos que merecen ser destacados. El primero, la coexistencia en ambos países de un repertorio común de bailes y géneros populares sindicados algunas veces (otras no) a alguno de estos países. Así, en partituras (sobre todo en álbumes) impresas para el mercado musical chileno pueden hallarse conviviendo zamacuecas peruanas y chilenas sin mayor problematización, alternando además con habaneras y otras canciones de moda (como “La Pepa”).

Un elemento propio del nacimiento de la industria, además, tiene que ver con la indeterminación del motivo visual que ornaba dichas partituras. Un conjunto abundante de estos impresos solía mostrar a una pareja (hombre y mujer) ejecutando un baile de pañuelo (presumiblemente una zamacueca) sin ningún rasgo que pudiese traslucir una adscripción nacional específica. La pareja representada bien podía ser peruana, chilena, argentina, etc. La indumentaria de los personajes había sido diseñada de manera general para calzar dentro del imaginario criollista de cualquiera de estos países.

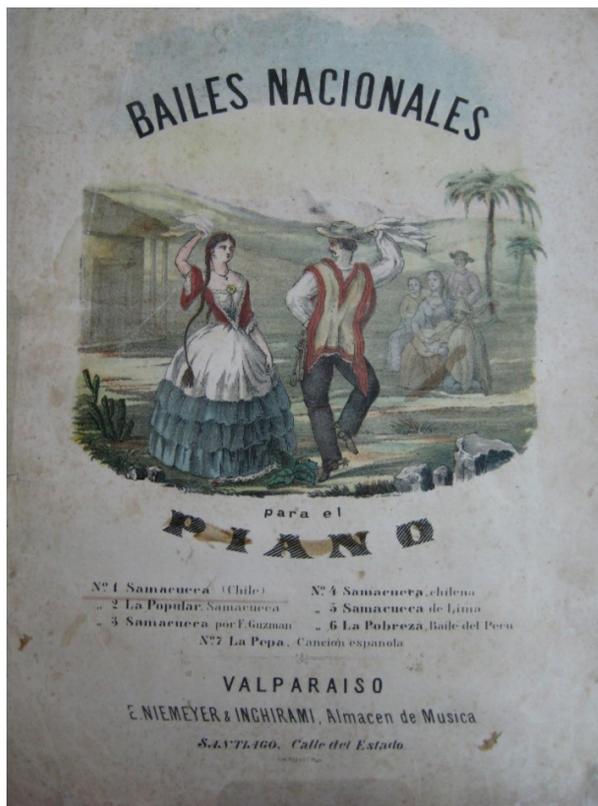
Con el correr del tiempo, estas mismas figuras (en algunas partituras se trata del mismo dibujo) comenzaron a delatar algunos tintes nacionales a partir del coloreado empleado en ellas. Por ejemplo, la silueta de la pareja que antes aparecía en blanco y negro, fue teñida con los colores de la bandera chilena en ediciones posteriores.

Esa misma figura (en blanco y negro) había sido utilizada en partituras impresas tanto en el Perú como en Chile (también en el extranjero, muchas de estas partituras se imprimieron en Alemania) lo que delataba un modelo común en las imprentas de ambos países.

Algunas de las casas musicales y de las imprentas dedicadas a estas partituras tenían sucursales en Lima, Valparaíso y Santiago (Ver anexo). Se trataba, como hemos afirmado, de un circuito y, como tal, requería de puntos de conexión en ambos países. Por lo demás, nada de esto debiera parecer extraño si como leemos en un aviso de la Compañía de Vapores regentada por Juan Mathison aparecido en el diario *El Nacional* del 27 de octubre de 1876, cada miércoles y sábado partía un barco con la ruta Callao-Valparaíso (con una decena de estaciones en puertos intermedios como Mollendo, Arica, Cobija, Antofagasta, etc.).



¿A qué obedecía la alta frecuencia de estos viajes? Sería imprudente afirmar que se tratase de viajes exclusivamente musicales; antes bien, se trataba del flujo comercial que había existido desde tiempos anteriores a la consolidación de ambos países dentro de la vida republicana. El movimiento comercial de bienes y personas incluía también una porción significativa de objetos musicales (partituras, como señalamos antes, por ejemplo), pero también de los saberes y de las sensibilidades sonoras de la población que efectuaba dichos viajes. Se trataba, como en el caso de las partituras o de las imprentas dedicadas a la actividad musical, de un conjunto de nodos dentro de un circuito más complejo que conectaba la actividad cultural de ambos países.



Este circuito cultural tan fructífero menguó tras el enfrentamiento de ambos países en la Guerra del Pacífico. No obstante, esto no significó su desactivación total, sino solo parcial, pues existen evidencias de la supervivencia de estos viajes de ida y vuelta entre Perú y Chile. Además de los casos bastante conocidos de actividad musical de algunos artistas connotados como el peruano Lucho Barrios que desarrolló su carrera musical en Chile; o el compositor y director de orquesta chileno Vicente Bianchi que realizó parte de su carrera musical en Lima a mediados del siglo XX entre otros; el desarrollo de la industria fonográfica obligó, por ejemplo, en la década de 1940 a que artistas como el pianista peruano Filomeno Ormeño o el laudista Nicolás Wetzell tuviesen que hacer largas estancias en Chile para grabar medio centenar de discos de música peruana con los dúos de las Hermanas Martorell y Morales e Inga Segovia para el sello RCA Víctor unos años antes de que el sello musical Odeon se asentara en el Perú. Se trató, sin embargo, de casos cada vez más aislados conforme cada uno de estos países fueron desarrollando y enriqueciendo una industria musical nacional diseñada para el consumo local.³

La recuperación de la cueca urbana

Como ha explicado Christian Spencer (2015), la cueca urbana sería una expresión de la cueca chilena que se vio afectada por las limitaciones impuestas por el régimen pinochetista a la bohemia santiaguina entre mediados de la década de 1970 y mediados de la década de 1980. Si bien el régimen de Pinochet dio un lugar preponderante a la cueca dentro de la vida cultural chilena, este empuje habría favorecido a la cueca huasa o campesina que reproducía los valores sociales y culturales privilegiados por el régimen en tanto reflejaban una imagen nacionalista de la cueca (Jordán y Rojas 2009).

La cueca urbana en tanto, no logró articularse entre las escenas musicales alternativas opuestas al régimen que gozaron de gran vitalidad durante la década de 1980, pero tampoco obtuvo los favores otorgados a la cueca huasa por el Estado. Por ello, no será sino a partir de la reinserción chilena en la vida democrática en que un conjunto de actores dentro de la sociedad civil buscará promover una cueca distinta a aquella favorecida por la dictadura. Como ilustra Spencer, desde mediados de la década de 1990 se consolida un conjunto de acciones (los cuecazos metropolitanos, por ejemplo) dirigidos a reinstaurar formas de la cueca alternativas a la cueca huasa.

El proceso de reinserción de la cueca urbana dentro del imaginario nacional chileno alcanzará a las conmemoraciones del bicentenario de este país (2010) con un conjunto de figuras revaloradas (el caso de los Chileneros es especialmente importante) y con la recuperación de una actividad que coloca a esta cueca como una forma de resistencia cultural frente a la imagen de la dictadura. Esa vitalidad y los modelos sugeridos por este movimiento presentarán a las generaciones más jóvenes que comienzan a insertarse en el movimiento de la cueca urbana y del canto a la rueda. Algunas de esas figuras, como Nano Núñez (Hernán Núñez) o "El Baucha" (Luis Araneda) entre otros, serán modélicas para los jóvenes que liderarán este movimiento en los años posteriores.

Para la década del 2010 la escena de la cueca urbana se hallaba perfectamente consolidada y su vitalidad entre algunos sectores de la juventud chilena (ya no solo de Santiago o de Valparaíso) gozaba de una potente vigencia. La muerte de algunos de estos viejos cultores (Nano Núñez en el 2005, Luis Araneda en el 2014) que habían servido de puente entre la bohemia santiaguina previa a la dictadura y la nueva bohemia juvenil que había asumido a la cueca urbana como estandarte, representó

3. Otro ejemplo bastante señero es el del compositor Celso Garrido Lecca que en el último tercio del siglo XX desarrolló parte de su actividad profesional en Chile.

también la pérdida parcial de ese nexo con el pasado musical urbano. Aunque esto no significó en lo absoluto un declive en el movimiento de la cueca urbana, promovió en cambio la búsqueda de nexos con realidades semejantes fuera de Chile.

El Perú (Lima) en el imaginario

A mediados de la década del 2010, como parte de mi trabajo de investigación en los centros musicales criollos limeños, fui testigo de la llegada paulatina de grupos de jóvenes chilenos a estos espacios de socialización musical. Al inicio se trató de visitas esporádicas y espaciadas. Con el transcurrir de dicha década, las visitas se hicieron más frecuentes y menos espaciadas. Asimismo, la edad de los visitantes fue disminuyendo y cada vez eran más jóvenes.

Desde mediados de la década del 2010 comencé a indagar ocasionalmente entre estos jóvenes sobre el motivo de sus visitas y la respuesta de muchos de ellos fue coincidentemente la misma: “es que en Lima todavía hay taytas”. ¿Quiénes eran dichos taytas? La mayor parte de estos jóvenes se refería a la vigencia dentro de la escena musical limeña de algunos músicos de edad avanzada. A diferencia de lo que había sucedido en Santiago o en Valparaíso, muchos de los asistentes a estos centros musicales eran adultos mayores que encontraban en esos lugares un espacio para la sociabilidad, músicos aficionados, para quienes la música no había sido, a lo largo de su vida, su principal fuente de trabajo, pero que convivían con músicos profesionales en sus performances (Rohner 2013).

La proliferación de estos espacios musicales en Lima durante dicha década creaba, además, la idea de una vigencia de la música criolla bastante mayor a la percibida por los propios limeños para quienes esa música se encontraría en franco declive. Para los músicos y asistentes chilenos, la imagen era distinta. Como explica Rodrigo Pinto⁵ (entrevista personal 2022), a diferencia del caso chileno donde el movimiento de la cueca se encontraba ya capitalizado por los jóvenes, en el caso peruano los espacios de la música criolla contaban con poca juventud y con una marcada presencia, en cambio, de adultos mayores. Ese aspecto en particular de la escena criolla limeña representaba para los músicos chilenos un espacio de aprendizaje que en Chile había entrado en declive.

Yo creo que después empezó a viajar la gente porque nosotros [Rodrigo Pinto y Julián Herreros] volvimos con otros toques, otros valeses, con otro repertorio, con otra mirada del criollismo, por así decirlo. Enriquecimos, creo, humildemente lo

4. Sobre los movimientos de cueca surgidos en oposición a la dictadura o que representaron una imagen alternativa a la cueca promovida desde la dictadura puede revisarse el trabajo de Laura Jordán y Araucaria Rojas “Clandestinidad de punta y taco. Estudio sobre la creación y circulación de cuecas y música clandestina durante la dictadura militar (Chile 1973-1989)”.

digo, no digo que sea una referencia ni nada, pero lo hicimos, porque volvimos cantando cosas que no sabía, y de formas que tampoco conocía antes de ir a Lima [...] Yo creo que lo que motiva a ir a la gente es, acá como que se acabaron los taytas, viste, como que murió El Baucha en el 2014, que era casi como lo último que iba quedando; en cambio, en Lima todavía había taytas vivos, del ambiente, del criollismo [...] aparte que también allá en Lima yo me di cuenta que había como una orfandad de juventud, cachay. Siento que la juventud no está interesada en esto; yo aquí en Chile veía como doscientas personas interesadas en esto, y allá en Lima veía dos, tres, cinco como mucho (Pinto, comunicación personal octubre 2022).

Este fragmento de la entrevista a Rodrigo Pinto confirma algunas de las apreciaciones de músicos chilenos jóvenes sobre cómo fueron decayendo los espacios de aprendizaje en Chile tras la muerte de sus cultores más antiguos; sin embargo, quizás lo más interesante de sus apreciaciones tiene que ver con el efecto irradiador de su experiencia limeña. En efecto, como afirma en otro momento de la entrevista, tanto él como Julián Herreros⁵ fueron pioneros dentro de este movimiento que dirigió la mirada de los músicos jóvenes chilenos de la movida cuequera hacia Lima. Antes había estado por aquí el conjunto El Parcito (integrado por Paty Vílchez, Claudia Mena y Marco Palma); sin embargo, su actividad musical estuvo restringida en dicha oportunidad al festival Sonamos Latinoamérica. Sería más tarde que Mena, ya sin el acompañamiento de Vílchez y Palma, pasaría una larga temporada en Lima frecuentando a los músicos criollos mayores, los taitas, en su búsqueda de viejas canciones.

Fueron quizás las visitas de estos músicos (Pinto, Herreros y Mena) las que motivaron la afluencia cada vez mayor de músicos jóvenes en los años siguientes a los espacios musicales limeños. Estas visitas no deben verse como meros actos individuales, sino como parte de un movimiento que reactivó un viejo circuito musical que unía a las ciudades de Lima-Valparaíso y Santiago.

Como hemos sugerido ya en un trabajo anterior (Rohner y Contreras, 2020), dentro de los nodos que sirvieron para la reactivación de este circuito existieron instancias nuevas (Internet, YouTube) que sirvieron para visibilizar (aunque fueron también un espacio de aprendizaje) parte de la escena musical criolla limeña y propusieron a los músicos chilenos los espacios musicales limeños como centros de aprendizaje y de conexión con ese pasado urbano que en Chile se había venido perdiendo durante el proceso de consolidación del movimiento de la cueca urbana.

5. Rodrigo Pinto es un músico multifacético que ha trajinado movidas del rock en Chile, pero que muy pronto se integró, junto con otros jóvenes de su generación (Marco Palma, René Alfaro, etc.), a la movida de la cueca urbana. Participó de numerosas grabaciones (como músico y como productor) con algunos de los viejos cultores de la cueca urbana y acompañó a El Baucha en sus últimos años de actividad musical, como quedó testimoniado por Vincent Moon dentro de su colección de documentales musicales.

Como lo ilustra Paula Acuña, dramaturga chilena y fundadora de la casa musical Cuatro Manos, dedicada al cultivo de la cueca

Lima representa el origen. Siento en los sonidos algo muy viejo, atávico y visceral que mi cuerpo recuerda. Con la música peruana, la marinera principalmente y con los valeses, me pasa [algo] parecido que con la cueca. Mi corazón late al ritmo e irriga sangre a todo mi cuerpo en llamas. Me impresiona mucho cómo siempre nos han enseñado, de una u otra manera, que nuestros países no son amigos, que son diferentes, cuando yo siento que compartimos muchísimos puntos [...] creo que [Lima] representa, de algún modo, una cuna de los sonidos, donde se sintetizan de manera perfecta y armoniosa varias vertientes originarias. Es un lugar donde se sigue cultivando una práctica tradicional que ha trascendido. Que destaca por el virtuosismo de sus intérpretes (voces, cajón y guitarras) y por la permanencia de lugares de socialización donde perviven las tradiciones (Acuña, comunicación personal octubre 2022).

Es interesante destacar en estas apreciaciones algo que ya había advertido Spencer en su trabajo sobre la cueca urbana; esto es, que el proceso de revitalización de esta variante de la cueca en desmedro de la cueca huasa atenuó los matices nacionalistas asociadas a esta última fortalecidos durante la dictadura militar. Sin ello, sería difícil explicar que entre estos jóvenes Lima/Perú surja como una alternativa válida en la explicación sobre el origen de la cueca (zamacueca) y, por ello, como una conexión con un pasado propio.

Es importante resaltar que el circuito constituido desde antes de que ambos países se iniciaran en la vida republicana, y que fue el que posibilitó el desarrollo heterogéneo de la zamacueca en ambos países, se reactivara en relación a la búsqueda de un pasado y de una conexión con el 'origen' de la identidad musical chilena colocando en el centro de la escena a un género devenido de esa zamacueca (la cueca urbana).

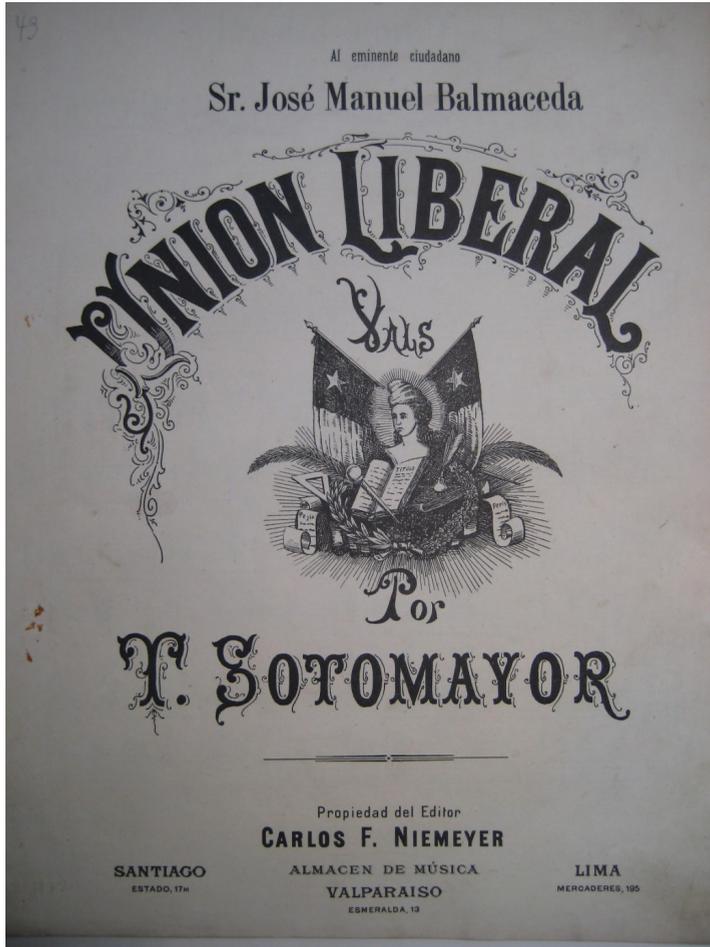
Conclusiones

Como hemos explicado, durante parte del siglo XIX y del siglo XX existió un circuito musical que conectó a Chile y al Perú funcionando como un canal de múltiples idas y vueltas y que posibilitó el asentamiento y el desarrollo de la zamacueca, entre otros géneros musicales, en ambos países. A diferencia de lo que se solía sostener sobre los momentos y los actores que trasladaron dicho género de un país a otro, proponemos que se trató no de un traslado único, sino de constantes viajes de ida y vuelta.

6. Julián Herreros formaría más tarde el conjunto Los Celestinos, dedicado a la interpretación de valeses criollos al estilo limeño entre los que destacan sus propias composiciones. Durante el 2018, tuvimos la suerte de realizar un conversatorio con el musicólogo Juan Pablo González en la Universidad de Santiago de Chile junto con Herreros, Javier Mardones (otro integrante de Los Celestinos) y los músicos peruanos Sara Van y Sergio Salas.

Este circuito musical se vio enriquecido en la segunda mitad del siglo XIX con la aparición de una industria musical impresa que mantuvo vigentes las conexiones entre Perú y Chile. Aunque el circuito nunca se cortó del todo, la Guerra del Pacífico que enfrentó a ambos países quebró la fluidez que hasta entonces habían mantenido dichos viajes musicales. Al iniciarse el siglo XXI, este circuito fue reactivado por los nuevos grupos de músicos chilenos dedicados al cultivo de la cueca urbana en su afán de buscar una conexión con el pasado y un espacio de aprendizaje que les permitiera dotar de continuidad al movimiento originado tras la caída de la dictadura de Pinochet. Esa búsqueda de conexión reubicó a Lima dentro del imaginario musical chileno y revivió el circuito de la zamacueca que existió durante el siglo XIX.

Anexo



Referencias

- Acuña, P. (2022). Comunicación personal, 16 de octubre de 2022.
- Facuse, M. y Torre, R. (2017). Músicas inmigrantes latinoamericanas en Santiago de Chile: el caso de la escena musical peruana. *Revista Musical Chilena*, 71/227: 11-47.
- García, M. (2017). *Llora, corazón. EL latido de la canción cebolla*. Santiago: Catalonia / Periodismo UDP.
- IOP-PUCP.(2017). *Boletín 147*. Estado de la Opinión Pública. Radiografía social de los gustos musicales en el Perú, Recuperado el 12 de noviembre de 2019 de <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/110428>.
- Jordán, L. y Rojas, A. (2009). Clandestinidades de punta y taco. Estudio sobre la creación y circulación de cuecas y música clandestina durante la dictadura militar (Chile 1973-1989). *Boletín de música, Casa de las Américas n.º 24*
- Mena, C. (2016). Comunicación personal, 20 de agosto de 2016.
- Pinto, R. Comunicación personal, 16 de octubre de 2022.
- Rohner, F. (2013). Centros musicales de Lima y Callao. Prácticas sociales y musicales 'criollas' en la Lima contemporánea. El caso de La Catedral del Criollismo en el contexto de los centros musicales y peñas limeños. En Carlos Aguirre y Aldo Panfichi eds. *Lima siglo XX. Cultura, cambio y socialización*. Lima: PUCP.
- Rohner, F. (2018). *La Guardia Vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares. Estrategias de representación y negociación en la formación del vals popular limeño (1885-1930)*. Lima: Instituto de Etnomusicología-PUCP.
- Rohner, F y Contreras, M. (2020). La música criolla peruana *underground*: entre la localidad y la translocalidad. En *Contrapunto n.º 2*.
- Spencer, Ch. (2015). *Pego el grito en cualquier parte. Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile durante el período postdictatorial (1990-2010)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense, Madrid.



Rodrigo Sigal Sefchovich (Ciudad de México, 1971)



Compositor y gestor cultural, así como profesor titular a tiempo completo en la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Morelia, de la Universidad Nacional Autónoma de México, en donde es coordinador de la Licenciatura en Música y Tecnología Artística (www.enesmorelia.org). Está interesado en el trabajo con nuevas tecnologías especialmente en el ámbito de la música electroacústica. Desde 2006 es el director del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (www.cmmas.org) donde coordina diversas iniciativas de creación, educación, investigación y gestión cultural relacionadas con el sonido y la música. Obtuvo un doctorado en City University de Londres y un posdoctorado en la UNAM, así como un diploma en gestión cultural de la UAM-BID y ha continuado sus estudios y proyectos creativos con diversas becas y apoyo de instituciones como el FONCA (miembro del SNCA 2011-18) y la Fundación DeVos de gestión cultural, entre otros. Es candidato a investigador del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt y desde hace más de 20 años es parte del proyecto Lumínico (www.luminico.org), director del festival Visiones Sonoras (www.visionessonoras.org) y editor de la revista *Ideas Sónicas* (www.sonicideas.org).



Irving Duarte González (Morelia, 1994)



Artista sonoro, promotor cultural y Licenciado en Música y Tecnología Artística por la UNAM. Su trabajo se centra en la exploración de soportes creativos fundamentados en la música acústica, electrónica y el paisaje sonoro, así como la experimentación con el lenguaje cinematográfico y el videoarte. Desde el 2020 se desempeña en labores de docencia como ayudante de profesor en la licenciatura en Música y Tecnología Artística, específicamente en asignaturas de gestión cultural e investigación. A su vez, desde el 2021 colabora con el Festival Expresiones Contemporáneas como coordinador de la extensión en Morelia, donde realiza diversas tareas relacionadas a la gestión y promoción de las artes musicales. A lo largo de su carrera ha recibido diversos cursos, talleres y diplomados enfocados en la especialización y actualización de competencias creativas y docentes, entre los que se destacan el Diplomado en Creación Sonora con Nuevas Tecnologías del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS) y el Programa de Actualización Docente de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM.

Vínculos espaciales. Producción de arte sonoro dirigido al espacio público en el contexto latinoamericano

Spatial links. Production of sound art directed to the public space in a Latin American context

Irving Duarte González

Escuela Nacional de Estudios Superiores unidad Morelia, UNAM

morbcomp@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5839-432X



Rodrigo Sigal Sefchovich

Escuela Nacional de Estudios Superiores unidad Morelia, UNAM

rodrigo@cmmas.org

0000-0002-6871-0127

Resumen

El presente artículo tomó como objeto de estudio a las obras de arte sonoro dirigidas a los espacios públicos de Latinoamérica, con el objetivo de estudiar sus características y determinar si este tipo de expresiones creativas tienen la capacidad de preservar y promover rasgos de identidad transversales a la región latinoamericana, un territorio de gran complejidad y diversidad sociocultural.

Para ello, se planteó un instrumento analítico que nos permitió entender dichas producciones desde dos ámbitos: la vinculación de la obra con el espacio, clasificado como arquitectónico, social y energético, y los planteamientos estéticos que analizamos a través de narrativas que son el resultado del planteamiento y relación de una obra con un sitio determinado.

Como resultado, logramos encontrar similitudes creativas entre obras de latitudes diferentes, por lo que fue factible determinar que estas mantienen una base general sobre una identidad vinculada a la región. En concreto, determinamos que una de las principales características, presente en el análisis, fue el interés que este tipo de obras asumen por destacar aspectos propios de sus contextos a partir de los



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

elementos sociales, ya sea desde una propuesta política o desde la concientización sobre el uso de sus espacios.

Palabras clave

Arte sonoro, creación, espacios públicos, Latinoamérica, vinculación.

Abstract

This paper took as its object of study the sound art works oriented at public spaces in Latin America, with the objective of studying their characteristics and determining whether this type of creative expressions has the ability to preserve and promote transversal identity traits to the Latin American region, a territory of big complexity and sociocultural diversity.

For this, we proposed an analytical instrument that would allowed us to understand these productions from two angles: the link between the work and the space, classified as architectural, social and energetic, and the aesthetic approaches, which we analyze through narratives, resulting from the approach and relationship of a work with a specific site.

As a result, we were able to find creative similarities between works from different latitudes, so it was possible to determine that they maintain a general base on an identity linked to the region. Specifically, we determined that one of the main characteristics, present in the analysis, was the interest assumed by this type of works in highlighting aspects of their contexts based on social elements, either from a political proposal or from awareness about the use of its spaces.

Keywords

Sound art, creation, public spaces, Latin America, bonding.

Recibido: 28/10/22 Aceptado: 18/11/22

Introducción

El presente artículo tiene como objetivo reflexionar sobre los fundamentos característicos y particulares de los procesos de producción del arte sonoro dirigido a los espacios públicos dentro de contextos latinoamericanos. Para ello, se sustenta en una investigación de índole documental y cuantitativa, en la que analizamos los principios prácticos, teóricos e históricos del arte sonoro público para así plantear un estudio sobre el contexto artístico y social latinoamericano del siglo XXI, a través de la recopilación de datos obtenidos a partir de la comunicación directa con artistas contemporáneos originarios de algunas latitudes de la región.

Un objetivo específico de la investigación es el de conocer la perspectiva del artista sonoro latinoamericano sobre sus experiencias personales y profesionales en el ámbito de la intervención, apropiación y manifestación creativa en el espacio público, así como comprender cuál es la concepción del mismo en su labor. Esto nos permitió identificar rasgos comunes en la región, tales como la influencia social e histórica del artista que interviene en el espacio público o las condiciones políticas y administrativas que influyen directamente en la producción de este tipo de obras. Así mismo, pudimos determinar la posibilidad de que exista una o más semejanzas en obras de arte sonoro para espacios públicos dentro de los contextos latinoamericanos, independientemente de la pluralidad cultural de cada territorio.

Contextualización

Latinoamérica, como concepto, se entiende desde una perspectiva lingüística y geográfica, ya que se le podría definir como la extensión territorial conformada por las naciones americanas en las que se hablan, predominantemente, lenguas derivadas del latín, concretamente español, portugués y francés.¹ No obstante, esta definición aún resulta superficial, considerando que para las necesidades teóricas de la investigación que se expone a través del presente documento, se requirió del planteamiento de una propuesta analítica más enfocada en la composición cultural y social de la región. Es por ello que propondremos a Latinoamérica como una región subcontinental de América, producto de la influencia e irrupción europea (conquista y colonia) y cuya identidad² se basa en la diversidad y multiplicidad de variables sociales y espaciales que parten, según el antropólogo Darcy Ribeiro (1969), de una matriz básica conformada por tres influencias culturales:

- **Pueblos testimonio.** Aquellas civilizaciones endémicas de la región que tuvieron un mayor desarrollo y que, al momento de la implantación de la colonia española, entraron en un proceso de reestructuración de índole étnico y social.
- **Pueblos nuevos.** Las poblaciones de migrantes que fueron trasladadas a la fuerza por los colonizadores europeos, principalmente esclavos negros provenientes de África.
- **Pueblos trasplantados.** Grupos de colonizadores europeos, sobre todo, que se trasladaron a los asentamientos conquistados e implantaron una fuerte herencia en el territorio que ocuparon.

A partir de esta matriz, considerada como una base transversal a toda la región, existe una gran posibilidad de configuraciones de acuerdo a variables históricas

1. Real Academia de la Lengua Española [RAE], 2022.

2. Concepto referente a la composición sociocultural que caracteriza a una región específica. Esta cobra coherencia a partir de elementos pertenecientes a un territorio, tanto tangibles (construcciones arquitectónicas) como intangibles (componentes sociales, habitantes) (Duarte, 2022).

3. Región de América del Sur que abarca parte de Perú, Bolivia, Chile y Argentina (Feibert, s.f.).

propias de cada país. Por ejemplo, en países como México, Guatemala o en el Altiplano Andino³ podemos encontrar una fuerte presencia social de raíces indígenas (pueblos testimonio) que se combinan con otra de extracción europea (pueblos trasplantados). De forma similar, se encuentra el caso de la proliferación de las herencias africanas (pueblos nuevos) en Brasil, el Caribe y, en menor medida, Venezuela, Colombia y algunas áreas de América Central (Ribeiro, 1979).

Por ello, se podría afirmar que la región latinoamericana tiene su origen a partir de las consecuencias resultantes del proceso de conquista por parte de los colonizadores ibéricos. Sin embargo, no fue hasta la caída de la hegemonía europea, durante el siglo XIX, cuando se desencadenó la conformación de lo que ahora es Latinoamérica. Derivada del afianzamiento de los múltiples movimientos de independencia y la instauración de los estados libres y soberanos, la región logró concretar su emancipación político-administrativa y con ello, una nueva reestructuración social y cultural (Roitman, 2013). La inestabilidad política interna, consecuencia de la instauración de gobiernos de corte populista⁴ y, posteriormente, dictaduras militares,⁵ aunada a eventos globales que afectaron el orden mundial, como la Guerra Fría,⁶ promovieron en la región importantes sucesos, en su mayor parte violentos, que repercutirían en la consolidación del espacio latinoamericano y su identidad fundamental (Allier y Crenzel, 2015).

Definimos, entonces, al territorio latinoamericano como una extensión compleja, cuya identidad parte no solo de los límites geográficos o lingüísticos, sino también desde el desarrollo histórico que impacta en la configuración y evolución de las distintas características implícitas en la región, tales como modos de pensar, códigos de comportamiento, idiomas, tradiciones, costumbres, entre otros. Por lo tanto, podríamos reflexionar acerca del contexto latinoamericano desde una perspectiva heterogénea a nivel social, político, cultural y económico, por mencionar algunos aspectos característicos, en los que cada país, estado, ciudad o comunidad preserva una matriz cultural esencial, que pudiéramos considerar transversal al territorio, pero que se mantiene en desarrollo de acuerdo a la evolución de aquellos elementos particulares que conforman una identidad distintiva.

4. Durante el siglo XX, por ejemplo, el alzamiento revolucionario en México y los movimientos políticos de Juan Domingo Perón en Argentina y de Getulio Vargas en Brasil (Calderón, 2011).

5. Sin afán de jerarquizar la importancia y solo con intención ilustrativa, destacamos la dictadura de Argentina establecida en 1976 tras el golpe de estado contra el gobierno de María Estela Martínez de Perón. Este es considerado como uno de los periodos más violentos que sufrió el país, ya que dejó miles de desaparecidos que fueron víctimas de la represión ilegal, así como graves consecuencias económicas (Calderón, 2011).

6. Conflicto entre Estados Unidos y la antigua Unión Soviética, surgido tras la II Guerra Mundial. Durante 44 años, ambas potencias participaron en una guerra pasiva e indirecta, buscando extender e imponer sus modelos económicos, ideológicos y sociales (Ruiz, 2021).

El arte sonoro y la concepción en relación con el espacio público

El término “arte sonoro” es un concepto propuesto para definir todas aquellas formas de expresión sonora cuyo planteamiento creativo se base en el manejo de las cualidades espectrales del sonido, así como en el empleo de fuentes provenientes directamente del fenómeno acústico (Reyes, 2006). Dicho de otra forma, el arte sonoro se constituye bajo una perspectiva diferente al lenguaje musical tradicional donde, a través del desarrollo y experimentación de formas novedosas, se exploran de manera profunda los diferentes niveles del sonido y sus propuestas creativas (Landy, 2007). Sin embargo, consideramos que esta terminología solo representa un punto de vista particular sobre el arte sonoro, ya que existe una amplitud y versatilidad de propuestas que pueden ser identificadas con este término, además de una gran cantidad de variables que promueven su evolución creativa. Por ejemplo, la influencia de las nuevas tecnologías, la ruptura de paradigmas estilísticos, la interdisciplina, entre otros aspectos que han sido determinantes para el surgimiento de distintas expresiones de arte sonoro como intervenciones e instalaciones, paisajes sonoros, radio arte, performances⁷, etc. (Mann, 2018).

Para profundizar en el objeto central de esta investigación, el arte sonoro para espacios públicos, es necesario entender las dimensiones y aspectos teóricos de esta clase de propuestas artísticas. Empezando desde lo más general, el espacio, en el más estricto sentido, se define como toda extensión territorial que se conforma bajo una conjunción indivisible con los elementos que están contenidos en él (Burga, 1986). Expresado de otra manera, se determina que el espacio es todo territorio físico de magnitud variable que contiene distintos elementos tangibles. Ahora bien, el significado sustancial es apenas la base de la constitución de un término aún más complejo, bajo el cual hemos situado nuestros principales intereses. Definiremos el concepto de espacio no solo como un área física, sino también como una constitución de elementos que forman un entorno (construcciones y seres vivos habitantes), ordenados de manera consecuente a la naturaleza de uso y apropiación de cada espacio determinado. A partir de esto se distinguen dos tipos de espacios: los de carácter público, que se definen como áreas de propiedad comunitaria pertenecientes de manera indistinta a una sociedad o un sector de ella, normalmente administrados y regulados por una entidad representativa; y privados, sitios o bienes cuya propiedad se atribuye exclusivamente a uno o más miembros de una sociedad civil y que responden a una condición de intimidad y restricción (Casas, 2007).

7. Actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador.

En concreto, un espacio privado engloba sus elementos y propiedades bajo la posesión y administración de una entidad particular, que legitima su uso correcto, mientras que en un espacio público, al ser de acceso común y a pesar de tener una reglamentación y administración –regularmente propuesta por un organismo gubernamental– es la colectividad social predominante la que terminará de establecer los modos de uso y las dinámicas de interacción de cada lugar. Por ejemplo, un restaurante y un parque público; ambos tienen una normatividad de comportamiento particular, pero las dinámicas bajo las cuales se conciben e interpretan son muy diferentes. En el caso del restaurante, a pesar de ser un lugar de libre acceso, aparentemente, se rige por una forma de uso muy particular donde las personas que requieran habitarlo tendrán que ajustarse a una serie de normas inflexibles, como las restricciones de horario, la distribución de mobiliario específicamente adaptado a ese espacio (mesas y sillas) o las maneras de uso y apropiación (un espacio destinado al consumo de alimentos que se comercian ahí mismo). En un parque público, al ser un entorno de libre tránsito y probablemente sin ninguna restricción horaria, existe una mayor libertad y autonomía de práctica, incluso aunque haya ciertos elementos o dinámicas que sugieran un modo “correcto” de uso, por lo que su interpretación estará sujeta a las diversas conductas que sean propuestas por una autoridad, pudiendo ser desde el esparcimiento social en distintas variables, el comercio, la expresión creativa, etc.

Dicho lo anterior, referirnos al arte sonoro para el espacio público podría llegar a ser un concepto muy amplio, debido a que este tipo de manifestaciones culturales podrían interpretarse como cualquier propuesta de producción artística de índole sonora que tenga lugar en un entorno de características públicas, desde un concierto en la vía pública, un performance espontáneo, una muestra de sonido ambiental, entre muchas manifestaciones sonoras. Es por ello que, para concretar el marco teórico que sustenta a nuestro objeto de estudio, hemos retomado el concepto de arte sonoro para sitios específicos⁸ como objeto central. Dicho concepto hace referencia a aquellas creaciones sonoras estéticas que contemplan de forma integral el espacio dispuesto para su presentación, desde los aspectos evidentes o superficiales hasta los más meticulosos, como los simbolismos, la cotidianidad y carga histórica del sitio y el imaginario social que lo rodea (Liut, 2009). En términos generales, es determinante manifestar que, para la presente investigación, establecimos nuestro principal interés de indagación en obras y producciones que se relacionaran a estas manifestaciones artísticas, las cuales fundamentan sus propuestas estéticas a través del vínculo espacial con uno o más aspectos identitarios presentes en un contexto determinado.

El espacio público latinoamericano y sus relaciones creativas

Antes de abordar la propuesta analítica, consideramos fundamental situar las acciones creativas en el contexto latinoamericano. Como lo mencionamos

anteriormente, América Latina es un conglomerado de sociedades diversas, basadas en el mestizaje y con una fuerte influencia histórica que procede del pasado colonial. En consecuencia, podemos encontrar una amplia variedad de espacios que poseen una multiplicidad de lecturas e interpretaciones que reflejan una identidad heterogénea. Creemos que es una posibilidad el encontrar asociaciones entre los espacios a partir de esas múltiples interpretaciones, ya que toda la región tiene un origen semejante. Por ejemplo, tomaremos la Plaza de las Tres Culturas⁹ de México y la Plaza de Mayo¹⁰ de Argentina. Vistas de manera superficial, ambas plazas pueden parecer profundamente distintas, pero al profundizar en los hechos y características que han sido causantes de establecer las dinámicas de uso de ambos espacios, es factible encontrar conexiones que surgen desde el pasado colonial de ambos países, así como una identidad resultante de las movilizaciones sociales y acontecimientos trascendentales relacionados a las protestas y acciones de lucha comunitaria que conforman parte del significado de los dos espacios.

Los espacios públicos en Latinoamérica no solo preservan significados históricos, sino también fungen como plataformas de expresión y comunicación, de tal manera que adoptan una cualidad mediática que se vincula al significado e identidad de una población. Otro punto importante que merece destacarse es la influencia del conflicto como rasgo particular que se refleja en los espacios públicos, ya que es inevitable vincular a la región con los hechos históricos que han marcado considerablemente su evolución, tales como los regímenes autoritarios, democracias frágiles, inestables o efímeras, ciclos de violencia, crisis económicas, entre diversos eventos de naturaleza social, política y económica. Incluso en la actualidad, el conflicto es una característica inherente a estos entornos, de manera que estos se han convertido en un factor trascendental en la transformación social (Calderón, 2011).

Los espacios públicos pertenecientes a los contextos latinoamericanos poseen un matiz expresivo que se conecta a sus antecedentes históricos. Esto ha ayudado a generar una importante repercusión para el surgimiento, la fundamentación y la transformación del arte público, que nace con la intención de recuperar y apropiarse de las calles a través de acciones creativas que normalmente tomaban un carácter

8. Terminología propuesta por el compositor argentino Martín Liut en su artículo "Notas al pie de la ciudad. Arte sonoro para sitios y tiempos específicos" publicado en el 2009.

9. Ubicada en la Ciudad de México, es un espacio donde coexisten las huellas prehispánicas de las ruinas de la cultura Tlatelolca (primera cultura), la presencia del colonialismo a través del Colegio de la Santa Cruz, fundado por los evangelizadores españoles (segunda cultura) y la existencia actual de edificaciones del siglo XX (tercera cultura) (Alcaldía Cuauhtémoc, 2019).

10. Ubicada en Buenos Aires, fue fundada en mayo de 1810 en conmemoración de la expulsión del gobierno virreinal y con ello el comienzo de un nuevo sistema político. A partir de, entonces, la plaza ha atestiguado manifestaciones, protestas y acontecimientos sociales que han marcado a la emblemática ciudad (*Diario Clarín*, 2018).

activista y transgresor (Mata, 2019). Un ejemplo destacado en lo sonoro, son las primeras “caceroladas” ocurridas durante la segunda mitad del siglo XX en Chile, Argentina y Uruguay.

Procedimiento analítico

En términos generales, el arte sonoro para sitios específicos contiene una amplia diversidad de manifestaciones creativas, que demuestran una multiplicidad de posibilidades para entender y abordar un espacio, por ejemplo, obras arquitectónicas, acciones de improvisación, intervenciones, instalaciones, entre otras. Por tal motivo, con base en la necesidad de generalizar las posibles propuestas creativas, planteamos un instrumento analítico que no solo permitiera agrupar estas producciones bajo una unidad sistematizada, sino que también ayudara a determinar similitudes particulares entre las mismas con la intención de precisar la existencia de una identidad estética y funcional entre producciones pertenecientes a un contexto determinado. En este caso lo aplicamos a nuestra muestra latinoamericana del siglo XXI.

Nuestro instrumento analítico fue constituido a partir de dos propuestas teóricas: la categorización del espacio, que aborda la comprensión de un entorno a partir de su descomposición en tres categorías, y las narrativas del espacio. Este último es un planteamiento teórico de Franziska Schroeder que describe los tipos de interacción que pueden llegar a suceder entre una obra y el espacio donde suceden.

Categorización del espacio público

La conceptualización del espacio público tiende a ser una tarea compleja debido a las múltiples variables que lo conforman e identifican. Como se expuso anteriormente, hablar de espacio público es referirnos no solamente a la dimensión física, sino también a todos los elementos intangibles que lo componen, principalmente a las características socioculturales que surgen de la interacción entre los entes vivos en y a través del plano físico de cada demarcación, y que, paralelamente, se ven influidas por las particularidades territoriales, históricas y sociales que están implícitas en los entornos (Schwab y García, 2014). Es por ello que, bajo la necesidad de entender las composiciones de un espacio complejo, hemos determinado su análisis mediante su descomposición en tres categorías fundamentales:

- Espacio arquitectónico. Abarca toda construcción o edificación que ocupa un sitio físico del territorio (González, 2013).

11. Una forma de protesta social que consiste en la realización de un ambiente sonoro colectivo a partir de la percusión de ollas, cacerolas, cazuelas, entre otros artículos de cocina, con el propósito de mostrar una desaprobación ante un hecho indignante o reprochable (Thompson y Davis, 2018).

- Espacio energético. Elementos derivados de las acciones de los seres habitantes del territorio que son percibidas, de forma individual y colectiva, a través de los cinco sentidos (Sterken, 2001).
- Espacio social. Referente a la construcción colectiva de las formas de convivir y relacionarse a partir de las prácticas, conductas y particularidades históricas de un grupo de individuos habitantes de un territorio (Bourdieu, 2011).

Un punto importante que destacar de estas tres categorías es la complejidad y trascendencia del espacio social, quizá la más determinante de las tres categorías, debido a las muy diversas variables que se han de contemplar al momento de interpretar las diferentes relaciones internas entre los habitantes que le dan significado a un espacio, acción crucial para determinar los vínculos que se buscan generar a partir de una acción artística. A su vez, el espacio social tiene la característica de ser un elemento articulador entre el espacio arquitectónico y el energético, ya que la constitución y evolución de un lugar se encuentra ligado a las herencias socioculturales de habitantes anteriores, que se manifiestan a través de las construcciones arquitectónicas en las que se llega a preservar la memoria de sucesos históricos trascendentales que forjan una identidad relacional entre los entes sociales contemporáneos y el área donde residen (Augé, 2008), ello genera la normatividad de uso, las composiciones sociales y los rasgos distintivos del espacio.

En definitiva, el espacio social puede ser analizado desde dos ópticas diferentes, de acuerdo al nivel que se le requiera. La primera, basada en el planteamiento teórico de la mirada de turista del sociólogo Pierre Bourdieu (2011), consiste en la realización de un estudio somero y básico del espacio, con un enfoque en los elementos más evidentes que se encuentran en un rango de espacio-tiempo reciente. La segunda, sustentada en el término lugar antropológico¹² del antropólogo Mark Augé (2008), pretende profundizar en el análisis de los componentes que ya no están presentes o no son visibles de manera evidente, pudiendo ser mecanismos de conducta social, antecedentes históricos, simbolismos y significados del espacio, entre otros aspectos.

Conocer un entorno de manera integral es una necesidad muy específica del tipo de producciones que pretende abordar esta investigación, por lo que la categorización del espacio resulta una herramienta de análisis importante, tanto para el planteamiento previo de producciones de arte sonoro para sitios específicos, como para su estudio posterior.

12. Construcción concreta y simbólica del espacio, que permite entender las circunstancias dinámicas de la vida social. Estos se encuentran relacionados íntimamente con la identidad e historia del entorno donde se ubican (Augé, 2008).

Narrativas del espacio

Afin de complementar este procedimiento analítico, así como articular concretamente un aparato teórico-crítico, determinamos la inclusión de una forma de clasificar el planteamiento estético de una producción destinada al espacio público a través del tipo de vinculación que esta genera con el entorno. Para ello, hemos tomado como base la teoría propuesta por Schroeder (2016) conocida con el nombre de narrativas del espacio. Estas se enfocan en clasificar el tipo de narrativa que una obra sonora genera en relación con su espacio, de acuerdo a sus características sociales, culturales o políticas. Se clasifican en cuatro narrativas:

- Narrativa sonora del espacio. Se construye mediante la vinculación de sitios con sonidos o viceversa.
- Activismo sonoro. Se refiere a las narrativas sonoras con una carga ideológica política o cultural.
- Preservación sonora. Esta narrativa tiene el objetivo de preservar un espacio específico a través de la documentación de sus cualidades sonoras.
- Acción participativa sonora. Enfocada hacia un sector social específico, donde el sonido posibilita la acción comunitaria y la narración de historias personales tomadas del entorno particular.
- El análisis de las narrativas del espacio complementa el instrumento de estudio, ya que, mientras la categorización del espacio nos permite entender la fundamentación puntual sobre el accionar creativo y operativo de una producción, el determinar la narrativa bajo la cual se concibe una obra facilita la comprensión sobre el uso determinado de un espacio, así como los intereses y búsquedas estéticas de dicha obra.

En síntesis, las categorías del espacio determinan las bases sobre el accionar teórico y práctico de una producción de arte sonoro para el espacio público, mientras que las narrativas demuestran el resultado estético a través de los vínculos que se generan en la acción artística.

Análisis de obra

Debido a la extensa variabilidad sobre los espacios del territorio latinoamericano, hemos acotado la aplicación de nuestra propuesta analítica a ejemplos de producciones puntuales que cumplen con los criterios del arte sonoro dirigido a espacios específicos, con el objetivo de obtener resultados más precisos y fieles a un contexto actual, mediante metodologías cualitativas y personalizadas. Estos análisis representan un primer planteamiento básico que posteriormente pudiera ser ajustado o aplicado a otras latitudes del continente, por lo que no se pretende marcar una determinante absoluta sobre la situación actual de la producción de

arte sonoro en Latinoamérica, ya que hacerlo solo a partir de estos ejemplos, sería una tarea arriesgada, por la complejidad cultural, social, económica e histórica que caracteriza la identidad plural de la región.

Es importante destacar que la información adicional que enseguida exponemos se recopiló, casi en su mayoría, mediante metodologías cualitativas a través de entrevistas y comunicaciones personales con artistas contemporáneos que colaboraron con esta investigación. Los materiales escritos y orales fueron recabados y documentados en formato virtual durante los meses de mayo y junio del año 2021.

***Mayo, los sonidos de la plaza* - Martín Liut. Buenos Aires, Argentina**

El compositor argentino Martín Liut, artista determinante en la fundamentación de esta concepción teórica, en conjunto con el colectivo Buenos Aires Sonora,¹³ fue el encargado de la creación y fundamentación de la intervención *Mayo, los sonidos de la plaza*, estrenada en 2003 y reinterpretada en 2006 en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. El proyecto se centró en la realización de una pieza radiofónica que reconstruyó la memoria histórica de más de cincuenta años de ese lugar, a partir del uso y manipulación de registros sonoros sobre los sucesos más destacados que han ocurrido en la plaza, en su mayoría movilizaciones sociales y hechos históricos del país (Liut, 2008).

Se trata de una obra pensada desde y para un espacio específico, en la cual se relata la historia de La Plaza de Mayo a través del uso de medios sonoros que ayudaron a reconstruir los hechos de mayor relevancia histórica ocurridos dentro del periodo 1945 - 2001 (Figura 1). Al mismo tiempo, el proyecto cuestionó la importancia y el impacto de realizar un montaje sonoro dentro de la misma plaza y así modificar el espacio arquitectónico. En consecuencia, logró evocar la memoria emotiva de la sociedad argentina y producir en ella una conciencia histórica (Liut M., comunicación personal, 17 de junio del 2021). Cabe destacar que este sitio se caracteriza por poseer una potente carga histórico-simbólica relacionada con la protesta y la lucha social, por lo que el contexto de la misma plaza tomó un papel de suma importancia que Liut abordó desde una perspectiva social y ética, generando así vínculos entre la producción artística y el espacio social visto desde una mirada histórica.

En un estricto sentido podría considerarse a esta obra como un ejemplo de preservación sonora. Sin embargo, al estar presente una carga política y social en la memoria colectiva del espacio, así como la participación de la sociedad argentina documentada en los registros sonoros, este proyecto también guarda algunos rasgos de activismo sonoro.

Toca Toca - Fernando Godoy. Valparaíso, Chile

Toca Toca es una acción sonora que fue realizada en el año 2018 en la ciudad de Valparaíso, Chile. Esta tomó como base creativa la actividad el tarreo¹⁴ y consistió en la movillización organizada de doce camiones repartidores de tanques de gas que, a través de una ruta previamente planeada, recorrieron diversos puntos importantes de la ciudad de Valparaíso. Al momento de ejecutar su desfile, en cada camión, un vendedor ejecutaba su tradicional tarreo a manera de intervención efímera colectiva, con la intención de generar un espacio a partir de una sonoridad que se identifica con la cotidianidad de los habitantes (Figura 2).

Desde el punto de vista espacial, *Toca Toca* planteó la posibilidad de establecer un vínculo creativo con la ciudad a partir de un rasgo sonoro que conforma una parte de su identidad, por lo que el acto tomó una mayor influencia del espacio social, consecuentemente con su repercusión en el espacio energético, al representar y reformular de manera artística un elemento simbólico sonoro que casi pudiera considerarse una tradición de los vendedores de gas y los habitantes de Valparaíso.

Por el otro lado, al ser un suceso colaborativo que se construyó de forma fundamental con la cooperación de un sector social específico –los vendedores de gas de la región– esta obra se generó bajo una narrativa vinculada a la acción participativa. Aquí también podríamos determinar una narrativa de preservación sonora, puesto que uno de los objetivos de esta intervención fue el de visibilizar y preservar la práctica del tarreo como un código de comunicación no verbal, que forma una parte de la identidad sonora de Valparaíso, pero debido a la reformulación de las normas urbanas que rigen la ciudad, esta acción ha ido desapareciendo debido a su prohibición (Canal Tsonami Arte Sonoro, 2018, 7m 09s).

Scenario in construction - Oswaldo Maciá. Bogotá, Colombia

A diferencia de los dos ejemplos anteriores, en esta no se propone una acción que haya ocurrido en una temporalidad determinada, sino que se enfoca en un proyecto permanente de intervención urbana ubicado en el centro de la ciudad de Bogotá, Colombia. Estrenada en el año 2017, *Scenario in construction* es una escultura sonora que se encuentra instalada de forma permanente en el centro de una rotonda vehicular. Se compone de cinco conos metálicos, de los cuales tres de ellos se encuentran intervenidos a manera de un megáfono de gran tamaño, dispuestos

13. Buenos Aires Sonora (BAS), fue una agrupación conformada por docentes, graduados y estudiantes avanzados de la carrera de Composición con Medios Electroacústicos de la Universidad Nacional de Quilmes. Se mantuvo activa desde el año 2003 al 2011, periodo en el que realizaron instalaciones, performances, esculturas sonoras e intervenciones en espacios públicos. (Archivo de Música y Arte Sonoro de la Universidad de Quilmes, S.F.)

en estructuras metálicas en forma de cubo (Figura 3). La decisión de usar este tipo de figuras radica en la intención de plantear un lenguaje visual simple, similar a los juguetes infantiles. En cuanto a la propuesta sonora, a partir de los tres conos intervenidos, a lo largo del día y durante el último minuto de cada hora, se emiten breves piezas de paisajes sonoros que toman como material creativo los sonidos de distintas aves que transitan a lo largo del territorio colombiano, cerca de 1960 especies, lo que se destaca como una de las biodiversidades más extensas del mundo (Maciá, O., comunicación personal, 24 de mayo del 2021).

Una de las particularidades de esta propuesta es que no requiere de alguna acción participativa del público o del artista para que funcione, por lo que se destaca como una intervención de carácter transgresor y permanente en el espacio público. Esta logró proponer una reformulación del territorio en las tres diferentes categorías planteadas. En el ámbito arquitectónico construyó un nuevo elemento escultórico que renovó las interpretaciones físicas del sitio, mientras que a nivel energético propuso un nuevo componente que transgrede periódicamente la composición sonora usual, casi en su mayoría sonidos de tránsito vehicular y peatonal. En cuanto



Figura 1. Fotografía de la plaza al momento de la intervención. Nota. Recuperado de *Fotos de Mayo, los Sonidos de La Plaza* [Fotografía], por Buenos Aires Sonora, 2006. Blogger (<http://buenosairessonora.blogspot.com/2006/04/fotos-de-mayo-lossonidos-de-la-plaza.html>).

al espacio social, la escultura promovió la rehabilitación de ese lugar de la ciudad, además de apelar a atributos concretos de identidad, como el paisaje sonoro compuesto con sonidos propios del ecosistema del país. Con ello, se sugirieron nuevos modos comunitarios de relacionarse con la urbanidad. Consideramos que con esta producción hay una conciencia espacial a nivel integral, donde cada elemento destacable del espacio guarda una relación puntual con el lenguaje artístico.

Desde otro punto vista del análisis, la forma en que la escultura se relaciona con el entorno da lugar a una narrativa sonora del espacio, al formular una manera de vinculación, activación y resignificación del entorno, a partir de sonidos particulares que guardan una relación con el contexto. También, de forma paralela, destacamos aspectos de preservación sonora por medio de la documentación de los sonidos de las aves que se muestran a través de la misma escultura. Sin embargo, esta última se plantea más bien desde una perspectiva general del territorio colombiano y no tan específica del entorno delimitado donde se ubica la obra.



Figura 2. Camiones repartidores de gas durante la acción sonora. Nota. Recuperado de Acciones/ TocaToca [Fotografía] por Fernando Godoy, s/f. Sitio web oficial del artista ([https:// 00000000.info/acciones/toca-toca/](https://00000000.info/acciones/toca-toca/)).

14. Código sonoro que emplean los vendedores de gas en Valparaíso, mediante la percusión de los tanques. Esta tiene la finalidad de llamar la atención de sus clientes sin necesidad de tocar a sus puertas (Canal Tsunami Arte Sonoro, 2018, 0m 33s).



Figura 3. Escultura *Scenario in construction*. Nota. Recuperada de SCENARIO IN CONSTRUCTION, Permanent public sound sculpture, Bogotá, Colombia, [Fotografía], por Oswaldo Maciá, s/f. Sitio web oficial del artista ([https:// www.oswaldomacia.com/scenario-in-construction](https://www.oswaldomacia.com/scenario-in-construction)).

Conclusiones

El desarrollo de esta investigación se ha enfocado principalmente en la reflexión sobre las distintas implicaciones y características propias del proceso creativo que desarrolla el arte sonoro dirigido al espacio público, pero con una visión puntualizada en el contexto latinoamericano, con el objetivo de plantear rasgos identitarios transversales que se muestran y desarrollan a partir del lenguaje artístico sonoro. Con base en la indagación desarrollada, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

Una producción de arte sonoro dirigida al espacio público, a sitios específicos, suele consistir en un proceso complejo entre el planteamiento de una propuesta creativa y su vinculación con el entorno, por lo que el análisis detallado del territorio y la comprensión de su identidad son una constante importante de toda producción que pretenda situarse en un espacio público. Este tipo de proyectos siempre se encontrarán sujetos a las variables y elementos territoriales, proyectados en esta investigación como una propuesta de categorización del espacio.

En el contexto latinoamericano, pese a la diversidad sociocultural que lo envuelve, es factible determinar la existencia de características transversales presentes en el lenguaje creativo que se desarrolla en la producción de arte sonoro dirigido a los espacios públicos. Esto se muestra a partir de vínculos narrativos que se conciben en la realización de una obra, regularmente con significado político y social, donde esta representa un acto de apropiación y transgresión de la cotidianidad del espacio público. Quizá se deba a que las áreas que se rigen bajo paradigmas de uso público, como plazas, parques e incluso la misma calle, guardan en su arquitectura, y a su vez en la memoria colectiva de los ciudadanos, significados y simbolismos ligados directamente a la identidad e historia del entorno. Consecuentemente, estos aspectos son tomados como parte de la creación de los discursos creativos para así generar narrativas novedosas que vayan desde la activación de un espacio hasta la protesta y activismo sonoro, de manera independiente a la propuesta estética que se busque desarrollar.

Referencias

Alcaldía Cuauhtémoc. (15 de mayo del 2019). *Plaza de las Tres Culturas*. CDMX: Gobierno de la Ciudad de México. Recuperado de: <https://alcaldiacuauhtemoc.mx/descubre/plaza-de-las-tres-culturas/#next>

Allier, E. y Crenzel, E. (Cords.) (2015). *Las luchas por la memoria en América Latina: Historia reciente y violencia política*. CDMX: Bonilla Artigas Editores.

Archivo de Música y Arte Sonoro de la Universidad de Quilmes (S.F). *Fondo BAS - Buenos Aires Sonora*. Buenos Aires. Recuperado de: <https://archivofvr.unq.edu.ar/index.php/buenos-aires-sonora>

Augé, M. (2008). *Los no lugares: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Bourdieu, P. (2011). *Capital cultural, escuela y espacio* (2.a ed.). CDMX: SIGLO XXI Editores.

Burga, J. (1989). *Del espacio a la forma* (2.a ed.). Lima: CONCYTEC.

Calderón, F. (2011). *Los conflictos sociales en América Latina*. Lima: Fundación UNIR Bolivia.

Canal Tsonami Arte Sonoro (2018) TOCA TOCA [Archivo de video] https://www.youtube.com/watch?v=he2OEYz0Uuo&ab_channel=TsonamiArteSonoro&v=he2OEYz0Uuo&t=523s&ab_channel=TsonamiArteSonoro

Casas, M. (2007). Entre lo Público y lo Privado. Un espacio para la convivencia social a través de la comunicación. *Razón y Palabra* 12 (55) <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520735004.pdf>

Clarín. (29 de mayo del 2018). Plaza de Mayo: escenario de los acontecimientos históricos. Buenos Aires: *Diario Clarín*. Recuperado de: https://www.clarin.com/ciudades/plaza-mayo-escenario-acontecimientoshistoricos_0_BkyIPp5kQ.html

Duarte, I. (2022). *Criterios creativos y funcionales del arte público. Planteamiento de modelos de gestión cultural para procesos de producción del arte sonoro en los espacios públicos latinoamericanos*. (Tesis de licenciatura). Escuela Nacional de Estudios Superiores unidad Morelia, Morelia, México.

Feibert, P. (s. f.). Adventure travel on the Andean Altiplano. Recuperado de: <http://www.altiplanoandino.org/>

González, M. L. (2013). Intervenciones en el Espacio Público: performance, mirada y ciudad. *Revista Brasileña de Estudios de Presencia*, 03(3).

Landy, L. (2007). *Understanding the Art of Sound Organization*. Massachusetts: MIT Press.

Liut, M. (2008). Arte sonoro para el espacio público. Condiciones para su desarrollo en la Argentina. *Revista Afuera*. Estudios de crítica cultural, 3 (4).

Liut, M. (2009). Notas al pie de la ciudad. Arte sonoro para sitios y tiempos específicos. L.I.S. Letra. Imagen. Sonido. *Ciudad Mediatizada*, 2(3), 85-99.

Mann, J. (2018). Música, arte sonoro y arte de los ruidos: el legado de Luigi Russolo. Infobae. Recuperado de: <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2018/04/15/musica-arte-sonoroy-arte-de-los-ruidos-el-legado-de-luigi-russolo/>

Mata, A. (2019) La postura del artista ante los museos de arte urbano en el contexto latinoamericano. *Geo-conservación*, (16), 193-203, <https://doi.org/10.37558/gec.v16i0>

Reyes, J. (2006). Perpendicularidad entre el arte sonoro y la música en Pagani (Ed.), *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (pp. 57-62). Buenos Aires: Universidad de Palermo. https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/107_libro.pdf#page=57

Ribeiro, D. (1969). *Las Américas y la civilización*. Centro editor de América Latina. 87.

Ribeiro, D. (Ed.). (1979). *Latinoamérica. Cuaderno de cultura latinoamericana* (Vol. 6). CDMX: UNAM.

Ruiz, G. (2021). La guerra fría: causas, desarrollo y final. Recuperado de: <https://sobrehistoria.com/la-guerrafria/>

Roitman, M. (2017) *Tiempos de oscuridad: Historia de los golpes de Estado en América Latina*. CDMX: Ediciones Akal

Schroeder, F. (2016). Museum City: Improvisation and the narratives of space. *Organised sound*, 21 (3), 249-259. <https://doi.org/10.1017/S1355771816000224>

Schwab, E., & García, A. (2014). Discursos e intervenciones en torno al espacio público. Experiencias en Viena y Buenos Aires a principios del siglo XXI. *Gestión y ambiente*, 17 (1), 139 – 157.

Sterken, S. (2001). Towards a Space-Time Art: Iannis Xenakis's Polytopes. *Perspectives of New Music*, 39 (2), 262 – 273. <https://www.jstor.org/stable/833570>

Tompson, S. y Davis, N. (2018). *La formación histórica de la caceroлада*. Madrid: Libros corrientes.

Referencias de las imágenes

Acciones/TocaToca [Fotografía]. Sitio web oficial ([https:// 00000000.info/acciones/toca-toca/](https://00000000.info/acciones/toca-toca/))

Buenos Aires Sonora. (2006). Fotos de *Mayo, los Sonidos de La Plaza* [Fotografía]. Blogger (<http://buenosairessonora.blogspot.com/2006/04/fotos-de-mayo-los-sonidos-de-laplaza.html>).

Oswaldo Maciá. (s/f). *SCENARIO IN CONSTRUCTION*, Permanent public sound sculpture, Bogotá, Colombia [Fotografía]. Sitio web oficial ([https:// www.oswaldomacia.com/scenario-in-construction](https://www.oswaldomacia.com/scenario-in-construction)).



Jorge Variego
(Rosario, 1975)



Es un becario Fulbright y, actualmente, docente de Teoría y Composición en la Universidad de Tennessee, Knoxville. Asimismo dirige el programa de composición en el Festival de Música de verano de Sewanee.

Es miembro del Consejo Nacional de la Sociedad de Compositores. Su música se puede escuchar en las bibliotecas de Parma, Albany Records, CMMAS, Centaur y Naxos. En 2017 fue nombrado mentor del año en la Facultad de Bellas Artes y Ciencias, división de Artes Escénicas de la Universidad de Tennessee. En 2018 publicó su libro sobre composición algorítmica por la Universidad Nacional de Quilmes, en Argentina. Durante ese mismo año recibió el apoyo del Comité Sueco de Becas para las Artes para ser compositor residente en el Visby Center for Composers y fue profesor invitado en la Universidad Autónoma de Madrid. Entre sus trabajos de investigación recientes está su libro *Composing with Constraints* publicado por Oxford University Press en 2021.

Reflexiones sobre la composición musical con algoritmos

Reflections on Music Composition with Algorithms

Jorge Variego

University of Tennessee, Knoxville.

jvariego@yahoo.com

ORCID: 0000-0002-0917-8142



Resumen

El presente trabajo propone una serie de reflexiones generales y específicas en torno a la composición musical con algoritmos y los procesos formalizables aplicados a la creación sonora.

Palabras clave

Composición algorítmica, intuición, música, creatividad.

Abstract

This paper proposes a series of general and specific reflections on music composition with algorithms and the formalizable processes applied to sound creation.

Keywords

Algorithmic composition, intuition, music, creativity.

Recibido: 28/10/22 Aceptado: 18/11/22

Un algoritmo es el conjunto de reglas o una secuencia de operaciones diseñadas para completar alguna tarea o solucionar un problema determinado. Desde una perspectiva musical, Gareth Loy (1989) sostiene que los algoritmos –por definición– deben tener un número finito de pasos (cada uno de ellos con una enunciación precisa), tener un *input* y un *output* y arrojar un resultado dentro de un lapso determinado.



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

En un sentido amplio, la definición de algoritmo tiene elementos en común con lo propuesto por Loy. Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, un algoritmo es un “conjunto ordenado y finito de operaciones que permite hallar la solución de un problema”. La definición propuesta por el *Diccionario Oxford* es similar en cuanto a los elementos esenciales; define a un algoritmo como un “conjunto ordenado de operaciones sistemáticas que permite hacer un cálculo y hallar la solución de un tipo de problemas”. Ambas definiciones concuerdan en que un algoritmo implica la existencia de un conjunto de pasos ordenados para lograr un objetivo específico o solucionar un problema. Considerando nuevamente la definición de Loy, se podría decir que el *output* es una obra musical (en sentido general) y el *input* y la serie de pasos finitos para obtener un resultado, estarían conformados por las decisiones sistemáticas tomadas por el compositor durante el proceso compositivo.

La definición clásica de algoritmo reconoce, asimismo, su carácter determinista (i.e. siempre llega al mismo resultado) o que éste debe terminar luego de haber encontrado la solución al problema o de haber agotado la serie de operaciones establecidas. Esta definición no es del todo aplicable a la composición musical, donde algunos sistemas algorítmicos generan un *output* indefinido, y otros no son deterministas, ya que están basados en criterios probabilísticos y nunca arrojan resultados idénticos. Teniendo en cuenta las mencionadas definiciones, podría decirse que la composición algorítmica es, en general, un proceso formalizable y abstracto para la generación de material musical.

Partiendo de esas conclusiones, podríamos indicar que los seres humanos, vivimos en un mundo algorítmico, donde la necesidad de encontrar soluciones a problemas parece no detenerse. ¿Toda actividad humana es algorítmica?

Tanto las tareas cotidianas simples como las muy complejas, todas, podrían condensarse en un algoritmo. En otras palabras, reducirse a una serie de pasos secuenciales a seguir para conseguir el resultado deseado. Hacer el mate de la mañana no es otra cosa que un procedimiento algorítmico complejo. Veamos: el problema es preparar un mate. Para conseguir este objetivo, los pasos a seguir podrían ser los siguientes: primero caliento el agua, luego –antes de que ésta hierva– la retiro del fuego. Inmediatamente después lleno con 2/3 de yerba el mate para luego verter en él unos 50 mililitros de agua fría (el propósito de esta es no quemar la yerba con el servido inicial del agua caliente). Una vez lista la yerba, procedo a introducir la bombilla muy cerca de la cara interna de mate mismo hasta llegar con ella a tocar el fondo. Ya preparado el equipo, el agua caliente se vierte directamente sobre la bombilla. Este último paso es vital para que la yerba dentro del mate se humedezca en forma uniforme desde abajo hacia arriba y no al revés. Si bien uno podría cebar el mismo mate *ad-infinitum*, el proceso iterativo termina (o debería darse por terminado) cuando el cebador percibe que la mayoría de los componentes de la yerba flotan en la superficie, produciendo una escisión en tres capas muy notorias (yerba, agua, yerba).

Siguiendo esa línea de razonamiento, podríamos señalar que en materia de composición musical toda obra es algorítmica. De algún modo los compositores emplean una serie de pasos o métodos formalizables para organizar sus obras o generar el material musical. Desde los juegos de dados de Mozart hasta el control de densidades rítmicas mediante procedimientos estocásticos en Xenakis, los compositores se han valido de procesos formalizables para componer. En algunos casos estos métodos preceden al acto compositivo (*i.e.* técnica dodecafónica de Schoenberg, o contrapunto de especies de Fux), y en otros pueden ser extraídos a posteriori mediante el análisis (*i.e.* el uso de proporciones matemáticas y transformaciones motívicas en Debussy). En ambas situaciones (*a priori* y *a posteriori*) los procesos formalizables se encuentran encarnados en las composiciones y pueden extraerse, explicarse y resumirse en una serie de reglas y pasos. Los procesos algorítmicos pre-composicionales (*a priori*) se pueden apreciar en el trabajo de los compositores seriales quienes dedican gran parte de su preparación a construir series dodecafónicas, o en la creación de métodos de aprendizaje mnemotécnicos como la “mano guidoniana” de Guido D’Arezzo o el juego de dados musical de Mozart. Los procesos algorítmicos a posteriori pueden extraerse mediante el análisis y se pueden apreciar en las fugas, la forma sonata, el uso de las proporciones matemáticas en Debussy, e incluso en el manejo de los volúmenes de orquestación en Scelsi.

Si de los compositores y obras mencionadas podemos extraer un razonamiento y enfoque algorítmicos mediante el estudio de sus procesos pre-compositivos o el análisis musical, entonces: ¿la composición musical es invariablemente algorítmica? Reflexionemos un poco más sobre este interrogante global a través del estudio de obras que presentan situaciones particulares. *The Place Where You Go to Listen* (1994) del compositor norteamericano John Luther Adams, es un entorno de luz y sonido único. Este ecosistema de sonido y luz está sintonizado con las fuerzas geofísicas del interior de Alaska y cambia constantemente, nunca se repite. La composición está guiada por las estaciones, la hora del día, los cambios en las fases de la luna y las fluctuaciones de momento a momento en la presión atmosférica, el viento, la actividad de las auroras y los terremotos de Alaska. Esta obra es de particular interés aquí porque su proceso se presenta como infinito. Entonces, ¿esta composición es algorítmica?

Pensemos ahora en el caso de compositores que utilizan recursos de la naturaleza para la generación de su material musical. Olivier Messiaen transcribió e incorporó en muchas de sus obras el canto de los pájaros. En su rol de ornitólogo, Messiaen catalogó decenas de cantos de pájaros que luego fueron la base de su obra *Catalogue d’oiseaux* (1958) para piano. Si el rol de Messiaen aquí es meramente el de “transcribir” sonidos de la naturaleza para “apropiárselos” e incluirlos en sus obras, la relación entre *input* y *output* es de identidad. La generación de material musical basada en un proceso de transcripción ¿es algorítmica?.

La obra *Treatise* (1967) del compositor inglés Cornelius Cardew presenta otra perspectiva. *Treatise* es una partitura gráfica que comprende 193 páginas de líneas, símbolos y varias formas geométricas o abstractas que evitan en gran medida la notación musical convencional. Es importante notar que la partitura no va acompañada de instrucciones explícitas para los intérpretes sobre cómo realizar la obra o qué medios de producción de sonido deben utilizarse. Las posibles interpretaciones sonoras de *Treatise* son infinitas, e incluso no son necesarias ya que la partitura gráfica es la obra y no necesita de su sonificación¹, pudiendo prescindir del elemento temporal indispensable para los algoritmos.

Otro caso interesante es el de las instalaciones sonoras. Esta forma artística combina intermedia y arte temporal. Puede entenderse como una forma expandida de la instalación en la cual el componente sonoro incluye el componente temporal. El *Wave Organ* (1986) en San Francisco presenta un ejemplo interesante porque el objetivo del proceso algorítmico es la creación de una escultura; la conclusión del proceso (escultura terminada) añade el elemento temporal, (infinito) a la obra. El caso es particular porque si consideramos el resultado sonoro producido por el *Wave Organ* como una composición musical, entonces tendríamos que pensar que el objetivo del algoritmo no es la composición musical (o la generación de material musical), sino la creación del "instrumento" que la producirá. Aquí nos podríamos preguntar, ¿es el escultor-arquitecto el compositor de la obra infinita que produce el *Wave Organ* día tras día en la costa de San Francisco?

A través de esta serie de consideraciones sobre algoritmos en general y composiciones musicales en particular, podríamos decir que la creatividad compositiva y el pensamiento lateral involucrado en la creación de una obra sonora (musical) presentan un desafío constante en cuanto a su caracterización como métodos formalizables en la creación artística. Quizás los métodos compositivos más genuinos en la música sean los que relacionan procesos humanos intuitivos (no-lineales) como la expectativa, el interés, la entropía y la redundancia; quizás el estudio más verdadero de la estructura (¿algorítmica?) de la música requiera comprender las no linealidades de nuestros sistemas perceptual y nervioso, así como los principios de autoorganización de la naturaleza. Quizás la composición musical sea (en el siglo XXI) un bastión solitario de las elecciones intuitivas, aunque luego recubramos aquellas decisiones del corazón con argumentos racionales.

1. Cabe mencionar, que la parte inferior de cada página de *Treatise* presenta dos pequeños pentagramas musicales que cuestionan el valor puramente artístico de los elementos gráficos.

Referencia

Diccionario de la Real Academia Española online. <http://dle.rae.es/?id=1nmLTsh>.
Accedido el 1/9/2016.

Diccionario Oxford. <http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/spanish/algoritmo>.
Accedido el 1/9/2016.

DEPYE UNAM. (2016). Juego de dados musical de Mozart. <http://www.dpye.iimas.unam.mx/mozart/2.html>. Consultado el 21 de agosto de 2016.

Loy, G. (1989). Composing with Computers—A Survey of Some Compositional Formalisms and Music Programming Languages. *En Current Directions in Computer Music Research*, ed. Max Methews y John Pierce. Cambridge, MA: MIT Press.

Loy, G. (2006). *Musimathics: The Mathematical Foundations of Music*. Volume 1. Cambridge, MA: MIT Press.

Nierhaus, G. (2010). *Algorithmic Composition. Paradigms of Automated Music Generation*, Wien, Springer-Werlag.

Variego, J. (2018). *Composición Algorítmica: Matemáticas y Ciencias de la Computación en la Creación Musical*. Universidad Nacional de Quilmes.



**María Alejandra Carrillo Fídel
(Lima, 1988)**



Licenciada en Literatura Hispanoamericana por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente cursa la maestría en Musicología en la misma universidad. Ha colaborado en las revistas virtuales *Malquerida* y *Maleza*, donde escribió sobre música y literatura. Asimismo, desde 2012, trabaja en la producción de conciertos y en la difusión de música clásica en Lima. Lideró el Bach Project Lima del chelista Yo-Yo Ma en el año 2019. Tras diez años en la producción musical, incursiona en la investigación, con líneas que comprenden la música producida por mujeres, música y género y música urbana.

La música y la imagen. El diálogo en los objetos musicales

The music and the image. Dialogue in the musical objects



María Alejandra Carrillo Fídel
Pontificia Universidad Católica del Perú
male.carrillof@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3694-1980



Resumen

El presente artículo toma una perspectiva iconográfica y musical para plantear un análisis multimodal usando material discográfico de música andina a partir de la década de 1960. El estudio toma como base la imagen fija y la música grabada, ambas plasmadas en un mismo objeto musical. A partir de una portada de 1961 se plantea la posibilidad de enhebrar un hilo conductor con el pasado visual que despliega un discurso sobre lo andino. De esta forma, se aporta a comprender la relevancia del discurso gráfico y su relación con los discursos musicales, para la comprensión del fenómeno de la grabación sonora y la posibilidad de construir una historia musical nacional integral.

Palabras clave

Objeto musical, escena musical, discurso visual, música andina, discografía.

Abstract

This article takes an iconographic and musical perspective to propose a multimodal analysis using record material of Andean music from the 1960s. The study is based on still images and recorded music, both embodied in the same musical object. Starting from a cover from 1961, the possibility of a connecting thread with the visual past that unfolds a discourse on the Andean is raised. In this way, the importance of



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

graphic discourse and its relationship with musical discourses is contributed to the understanding of the phenomenon of sound recording and the possibility of building a comprehensive national musical history.

Keywords

Musical object, musical scene, visual speech, andean music, discography.

Recibido: 28/10/22 Aceptado: 18/11/22

Introducción

En la década de 1961, el sello discográfico Virrey publicó los primeros *long plays* de dos cantantes andinas que llegarían a la cumbre de la música nacional, Pastorita Huaracina y Flor Pucarina, que saltarían de los coliseos a las salas de grabación y a la radio. Las herramientas para la difusión musical abrazan la música andina y se vuelven un nuevo espacio para desplegar los diversos discursos establecidos sobre lo andino. La industria del disco y el desarrollo de la radio permitieron que estas cantantes se convirtieran en sujetos de cultura dentro del mundo de la música nacional. Traspasaron los públicos de los coliseos y se instalaron en un podio junto a otros nombres como Jilguero del Huascarán, Picaflor de los Andes o Princesita de Yungay. Alrededor de artistas como ellos se establece un nuevo discurso o representación de lo andino, interpretado a través de la música.

Sus canciones son reconocidas, cantadas, hechas *covers*, consideradas himnos de los migrantes en Lima. Sin embargo, parece que nos hemos detenido poco en el análisis de los objetos musicales que la producción discográfica de la segunda mitad del siglo XX nos ha dejado. Observar los objetos musicales permite otorgar un lugar en la investigación musicológica a los aspectos materiales de la música. Más allá de un afán coleccionista, la posibilidad de trabajar con objetos como los *long plays*, surgió al hallar el vacío que hay respecto a la aplicación de un modelo de análisis que integre los desarrollos visuales, literarios y musicales de los objetos. La historia de la música nacional debe ampliar su visión y dialogar con otras herramientas. En este caso particular, abrir la puerta de la relación entre la música y la cultura visual peruana.

El presente artículo se detiene en la posibilidad de encontrar un hilo conductor entre la perspectiva iconográfica y el contenido del objeto musical. La imagen es acompañante e interlocutor de los diferentes productos musicales que han surgido a través de la historia: partituras, discos, cancioneros, programas de mano e incluso carteles revelan mucho más sobre la música. Son un llamado a no dejarnos llevar solo por el sonido. Hay una relación entre la música grabada y las portadas de los

Lp, una perspectiva que nutre el estudio de la historia de la música que requiere a futuro un amplio proceso de catalogación, selección y evaluación de los objetos musicales elaborados por la industria nacional. El presente artículo busca encauzar la necesidad de centrarnos en la materialidad de los objetos musicales para una mejor comprensión del fenómeno sonoro a través de una interpretación de su contenido.

El ejercicio de análisis e intertextualidad realizado a continuación es una breve propuesta que busca ampliar las herramientas de interpretación de la materialidad de los objetos musicales. Encontrar un diálogo entre ellos sirve para sustentar el estudio del desarrollo musical, sin asumir que solo responde a impulsos ancestrales o reminiscencias del pasado. Por el contrario, responden a una situación, a un diálogo de discursos que pueden provenir del Estado, de los espacios académicos o artísticos y aunque es común pensar que entren en conflicto, los objetos musicales son espacios donde vive una amplia diversidad de discursos que son perpetuados a medida que el objeto perdure en el tiempo como huella de un momento específico.

El objeto musical

La industria musical nos ha dejado una serie de objetos diversos, huellas de momentos precisos de un proceso sonoro. Los objetos materiales de la música son piezas de conocimiento, listos para el análisis de su contenido en un punto particular de la historia dentro de cualquier género musical. Esto significa que, en primer lugar, el objeto musical fija un momento en el tiempo, pero también como investigadores lidiamos con los diferentes discursos que dicho elemento adopta a través del tiempo. Comprender la materialidad de estos objetos nos abre la puerta a una nueva forma de pensar la música, en un diálogo constante con materialidades y discursos contemporáneos a su desarrollo o publicación.

Como huella se debe entender la permanencia de un momento particular en el tiempo. Por ejemplo, el *long play* grabado por Pastorita Huaracina en 1961 permite reconocer la voz de la cantante en un momento particular de su vida. La producción musical del disco también evidencia diversos tipos de discursos que dialogan con el pasado y el presente del momento de su publicación. Los signos que contiene dicho objeto pueden ser interpretados a través de un trabajo interdisciplinario. En este caso, las líneas de relación no se entretajan de forma vertical y unilateral. Son caminos que se bifurcan y unen la música, las imágenes y el texto dentro de una práctica discursiva, que según lo señala Norman Fairclough, es una forma de representar el mundo (Fairclough, 1992). Como oyentes, nos enfrentamos a un objeto que queda fijado a través del sonido, el texto y la imagen, los tres desarrollados dentro de una práctica que dialoga con otros discursos e involucra la producción, distribución y consumo de diversas representaciones de la realidad. La práctica discursiva en la que se fija el texto, es al mismo tiempo, parte de un marco

más amplio, la práctica social (Fairclough, 1992). No podemos estudiar el objeto como un elemento aislado, sino como parte de un discurso mucho más amplio que contribuye e influye en su producción o si se trata de un objeto que busca quebrar dicha práctica social. En este caso, es interesante centrarnos en lo que las diversas prácticas sociales reunidas en el disco dicen sobre el sujeto andino, su música y la imagen que se patenta sobre este sujeto y desde donde se enuncia.

Los *long plays*, por ejemplo, abrieron una puerta dentro de la industria musical que, a partir de la posibilidad de las grabaciones masivas, generan un consumo más amplio y entrelaza el desarrollo de esa industria con la necesidad de expresar discursos sobre ciertos géneros musicales. La expresión de los discursos no se da precisamente a través de la música, sino que utiliza imágenes y textos que no son ajenos al contenido sonoro. El reconocerlos e interpretarlos, permite mirar la música lejos de los conceptos a priori sobre lo andino.

En el caso de la música andina, usaré un ejemplo breve respecto al manejo visual que acompaña la producción de este género a inicios de la década de 1960, para visibilizar las posibilidades que existen al relacionar la producción musical con un imaginario concreto del sujeto andino, dentro de una escena nacional a la que le va a costar, incluso en la actualidad, deslindarse de imágenes a priori sobre la música andina etiquetada como triste, inocente, rural y distante.

Lo andino, lo incaico y lo rural

El nacimiento del Perú como república hizo que los peruanos del siglo XIX generaran mecanismos legales, institucionales y simbólicos que permitieron que la nueva ciudadanía y su estado crearan una tradición nacional que quebraran los símbolos del poder colonial. Esta consolidación era necesaria para pasar a la nueva estructura republicana. Sin embargo, como señala Natalia Majluf, en el reemplazo de símbolos no ocurrieron cambios en muchas de las estructuras de poder (Majluf, 1994). Por el contrario, el paso a la República tuvo que ser replanteado tras la derrota de la Guerra del Pacífico, sin que el proceso anterior hubiera concluido. La derrota significó un cambio en las fronteras, pero en especial inició un proceso de reevaluación de la ciudadanía, que tuvo que empezar una nueva consolidación simbólica. Por un lado, se encontraban las clases ilustradas, los artistas e intelectuales que generaron un discurso de integración del indio, pero, por otro, también estaba el Estado que planteaba propuestas opuestas como la eliminación del voto indígena tras la guerra, durante el gobierno de Piérola, en 1895. En medio de este proceso, el indio se convierte en un signo usado o retomado por diferentes sectores, una práctica que se desarrolla en diferentes expresiones artísticas. El término “indio” se transforma en una categoría, que al ser aplicada a imágenes concretas, queda fijado a una representación particular. El espectador compara el término con lo que tiene en su mente como objeto designado (Majluf, 2022). El signo “indio”, que

posteriormente transita hacia el signo de lo andino, no tenía un solo significado y su representación en el espacio intelectual no era la misma en el imaginario de la ciudadanía republicana. Esta diversidad de significados sobre lo indígena, con el paso de los años, se vio reflejada tanto en el desarrollo del arte visual peruano como en la industria musical, con señales que se replican tanto en la música popular como en la académica.

Más de cien años después del inicio de la república, los significados sobre lo andino se siguen plasmando en las diversas expresiones artísticas, coincidencias o diálogos con tradiciones de finales del siglo XIX. Las disqueras y la producción de los long play se vieron enfrentadas a la necesidad de plasmar en un discurso visual una narrativa sobre lo andino musical. En 1961, en Lima, la disquera Virrey publica el primer *long play* de la cantante ancashina Pastorita Huaracina, titulado con el nombre de la artista. No era la primera producción discográfica de la cantante, pero fue el primero en formato de larga duración.

Esta producción, según la explicación que ofrece la disquera, buscó representar lo andino bajo el signo del huayno, plasmado como género musical unificador de este espacio geográfico, asumido de forma exclusiva como un atributo de la sierra del Perú.

Al abrir el álbum de oro de la canción peruana, encontramos páginas hermosas que evocan la belleza de sus paisajes. Monumentos milenarios del pasado incaico e instrumentos nativos que le dieron prestancia musical a los actos ceremoniales de las fiestas en el "Gran Imperio del Tahuantinsuyo".

Es así como el huayno del Perú, verdadera reliquia musical de los incas ocupa un sitio preferencial en los pueblos, donde sus melodías ponen de manifiesto la fe en sus altos ideales, confundidos con la expresión de versos y poesía, escritas al calor de sus inquietudes inspiradas en la policromía de sus valles y vestuarios indígenas (Huaracina, 1961).

La música, definida y representada a través de la geografía, toma la Cordillera de los Andes como el marco territorial que contiene lo andino y vuelve al huayno en un signo inmóvil, por el que no pasa el tiempo, un signo musical unificador de un territorio que en la realidad no es homogéneo. Al emitir este discurso, la disquera expone la representación de una práctica social que responde a la repetición de una imagen tradicional del sujeto andino en perenne relación con lo incaico, reivindicando de esta forma su origen. Si el huayno es el elemento unificador desde la música, lo incaico y lo rural son los elementos visuales utilizados para plasmar el mundo andino. El diálogo se estrecha entre el discurso que expresa la disquera en la contratapa del disco y la imagen que nos ofrece para reconocer el disco de Pastorita Huaracina.

En la portada aparece en primer plano Pastorita Huaracina, con un tipo de representación de la mujer andina. La imagen une lo andino con lo incaico a través del vestuario. Lo incaico se hace presente dentro del discurso visual para reforzar la idea del huayno como reliquia que ha sobrevivido a pesar del tiempo. Este primer ejemplo demuestra que, en un objeto musical como el disco, la portada no puede ser asumida solo como una fotografía o una imagen al azar. Por el contrario, desarrolla un imaginario que respalda el material sonoro contenido en el disco y en especial representa la forma en que, para 1960, todavía era imaginado el mundo andino.

Esta portada es la materialidad de diversos discursos sobre la música andina que conviven en un mismo espacio. A través de la imagen se narra una ficción repetida para la comprensión de la música andina. Esta narración se va a definir a partir de la experiencia de un grupo humano. La ficción de la imagen, según Ranciere, nos confronta con la construcción de un contexto en el que se percibe la coexistencia de los sujetos; por lo tanto, produce un sentido de realidad (Ranciere, 2018, p.13). Los discursos sobre lo andino no necesariamente representan al sujeto que habita el espacio geográfico asumido como la sierra peruana, ni representa fielmente sus prácticas musicales. Sin embargo, la narrativa sobre la música andina propuesta por la disquera es asumida como verdad. La portada no es solo una fotografía, sino la expresión de un discurso sobre la música andina que atraviesa el disco y que al mismo tiempo se ve atravesada por el arte visual nacional, en un diálogo visual que se representa en la música nacional desde el siglo XIX.

Al revisar la portada se encuentran diversos discursos en cada plano de exposición. Pastorita Huaracina, en primer plano, representa a la mujer andina, la nueva voz del huayno y por ende la voz de aquella reliquia musical del mundo incaico. La cantante mantiene una relación visual con ese espacio pasado, representado en su vestimenta cusqueña, alejada de su origen ancashino. *La Pastorita Huaracina* luce un traje cusqueño, de perfectas líneas y figuras geométricas, representando alegría a través de una sonrisa, incluso cuando muchos de los huaynos interpretados en el disco hablan de dolor, desamor y abandono. En segundo plano el conjunto musical que acompaña a la cantante, que según Elizabeth Den Otter, puede ser considerado un ensamble de cuerdas, conformado por violín, guitarra, mandolina, arpa y concertina. Es tradicional en Ancash que estos conjuntos cuenten hasta con siete músicos y una cantante y suelen participar en eventos religiosos, fiestas patronales, festividades privadas como bodas o eventos públicos en el Callejón de Huaylas (Den Otter, 1985, p. 115). A diferencia de Pastorita Huaracina, los músicos e instrumentos sí representan visualmente a la música regional de Ancash por los instrumentos y los trajes que llevan puestos.

Por último, el tercer plano de la fotografía incluye un paisaje considerado natural, campestre y rural. Las montañas de fondo, el pasto, pueden remitirnos a un espacio de la sierra de Lima, pero no necesariamente es la presentación de un espacio



Figura 1. Portada del disco *La Pastorita Huaracina*, publicado en 1961 por la disquera Virrey.

andino particular. Lo que hace el fondo de la fotografía es jugar con el imaginario que relaciona lo andino con la naturaleza, con el espacio alejado de la ciudad.

Esta descripción del material gráfico está relacionada con el contenido musical del disco. En el *long play La Pastorita Huaracina*, las canciones contenidas en los lados A y B son solo huaynos, género musical relacionado con el mundo andino. Por un lado, tenemos la imagen de lo andino graficada en la portada, representando un mundo andino homogéneo. Por el contrario, la ejecución musical contenida en el mismo objeto musical demuestra como la sonoridad es diversa, esto se evidencia en la diversidad de huaynos que presenta y las diferencias sonoras a partir de las regiones de las que provienen. Destacan los huaynos ayacuchanos, cusqueños, ancashinos y del valle del Mantaro.

Si lo andino se representa en diversos tipos de significado, cabe preguntar qué tradiciones están siguiendo estos objetos musicales. Aunque nombres como Leandro Alviña o los esposos D'Harcourt se relacionan rápidamente con la música pentafónica, la música andina y lo incaico, es necesario dialogar con otros discursos y ver cómo no solo es una base sonora la que impulsa esta relación casi forzada. Los diferentes valores que se fueron tejiendo para sostener los ideales de nación se filtraron en diferentes artes a tal punto que lo incaico no solo ocurrió en la música,

sino que sus creaciones visuales se vieron plasmadas en los diversos objetos musicales, a tal grado que, incluso en 1960, esta imagen se mantenía constante. La relación entre las representaciones visual y sonora es parte de una forma de dar significado al sujeto andino desde un punto de enunciación que no lo incluye de forma directa en la construcción de este significado. Como señala Cecilia Méndez, en la república el indio es representado como un sujeto triste y desconfiado y se convierte en un concepto genérico que alude a una geografía inequívoca que es la sierra andina (Méndez, 2011, p. 85). El espacio y la producción andina, imagen y música, como elementos que se han preservado por su lejanía.

La portada del disco *La Pastorita Huaracina*, un breve ejemplo elegido para este artículo, encuentra su correlato en una fotografía de inicios del siglo XX. Lejos de ser una creación estética del sello Virrey, es al fin y al cabo la continuación de un discurso decimonónico. Por ejemplo, al revisar la fotografía de tópico cuzqueño de Max. T. Vargas. La producción fotográfica de Vargas en la ciudad del Cusco tiene lugar en 1897, casi diez años después del “Discurso en el Politeama” de González Prada en el que se plasmó la problemática del indio. El trabajo visual de Vargas no dialoga con el ideario de modernidad surgido tras el discurso de González Prada, por el contrario, relaciona al sujeto andino con la piedra, con el monumento inca, pero no con el espacio colonial que suele aparecer vacío. Sesenta años después, esta relación se repite en el disco *La Pastorita Huaracina* a través de la relación del huayno con la reliquia, de los mensajes visuales relacionados al Cusco y su ubicación en un espacio natural lejos de una posible urbanidad. Tanto la portada de *La Pastorita Huaracina* como la fotografía de Vargas muestran a un sujeto andino que pertenece solo a la sierra andina, junto al espacio arqueológico, generando una simbiosis visual entre el indio y la piedra y el paisaje natural, la cuna del huayno.

Otra invención visual de Vargas es la vista de la ciudad del Cusco hecha entre el follaje, desde una ladera cercana. Se trata de una imagen fotográfica con visión romántica y estética pictórica que nos muestra solo una fracción de la ciudad desde la lejanía y a través de las hojas. El observador tiene la impresión de estar descubriendo, algo idílica e inocentemente, la presencia de una ciudad caracterizada por su arquitectura histórica, en medio de la naturaleza propia de un contexto rural (Villacorta Chávez y Garay Albújar, 2017, p. 23).

Tanto la fotografía de Vargas como el disco *La Pastorita Huaracina*, representan a un hombre andino enclaustrado dentro de un espacio territorial delimitado, alejado de la costa, que no se mezcla con el espacio urbano, sino que debe ser rescatado, preservado, de la misma forma que su expresión musical. La fotografía significó la consciencia de la representación, que impuso códigos generales de la forma en que los sujetos se mostraban (Poole, 2000). La decencia como muestra de la modernidad se evidenciaba en las fotos de estudio de fines del siglo XIX o en la representación de nuevos espacios musicales, como con la música criolla. En cambio, el mundo andino sigue relacionado a un pasado que el imaginario republicano enlaza con un

pasado glorioso. Lo representado en la fotografía también puede ser encontrado en las portadas de las partituras.

La producción y circulación de estas imágenes son resultado de una narrativa del tiempo sobre lo indígena. Esta define en primer lugar el contexto del mundo como una experiencia compartida (Ranciere, 2018). La narrativa del tiempo sobre lo andino se genera desde el discurso de las élites republicanas, donde el indio no es capaz de adherirse a la narración. Se propaga una ficción sobre el indio, replicada en el imaginario de una urbe que se siente a cargo de la formación de la nueva república o de una élite con visiones particulares sobre el proceso de modernidad que debe atravesar la nueva república. Para este proyecto también se deben construir significados desde lo artístico/musical. Además, para la élite ilustrada del siglo XIX, la modernidad no solo debe expresarse en discursos, sino que es necesario generar un universo simbólico que sea parte de la cultura de la nación (Rohner, 2018). Así, la ciudadanía urbana contribuyó con el discurso de una República del Perú que asume la sierra como el espacio inhabitado o inhóspito en contacto con lo natural, aquel espacio o imagen que está ahí para ser descubierto.

Existen otros objetos musicales que dialogan con las imágenes que se construyen sobre lo andino y generan un soporte entre el sonido y la imagen. La reproducción de la figura del indio como un sujeto no moderno persistió en la producción artística del siglo XX. El mundo de la música republicana juega un rol importante dentro de la formación de la nación, donde la música andina se vuelve una metáfora que busca una relación con el pasado e invisibiliza al sujeto andino actual. Este ejercicio tiene como resultado un significado a priori de lo aceptable sobre lo andino, siempre que esté relacionado con lo incaico, incluidas las prácticas musicales.

Este incaísmo de la vida cultural vino a tomar una dimensión excepcional. Había sido años anteriores uno de los elementos esenciales de la reconstrucción nacional después de la derrota de la Guerra del Pacífico y duró décadas. Pensemos en las famosas óperas incaicas de Valle Riestra (Ollanta), de Alomía Robles (Illa Cori, Himno al Sol [sic]). Es interesante ver cómo, apenas se difunden en el Perú los primeros discos de 78 rpm, las compañías disqueras graban temas andinos y varios relacionados con motivos incaicos: Los funerales de Atahualpa, Viracocha, Ollantay, La ñusta por citar algunos (Borras y Rohner, 2015, p. 9).

Como se señala en la cita anterior, lo andino es un tópico recurrente para la música y las artes visuales. Van a reproducir de la mano un espacio rural/andino utópico que plantea una idealización de lo incaico. Un ejemplo de esta producción son las portadas de las partituras que se publicaron desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del XX. Al igual que las postales de Vargas o la portada de *Pastorita Huaracina*, las partituras eran elementos de circulación en ciudades como Lima, Arequipa o Cusco, puestas a la venta en tiendas comerciales o musicales.

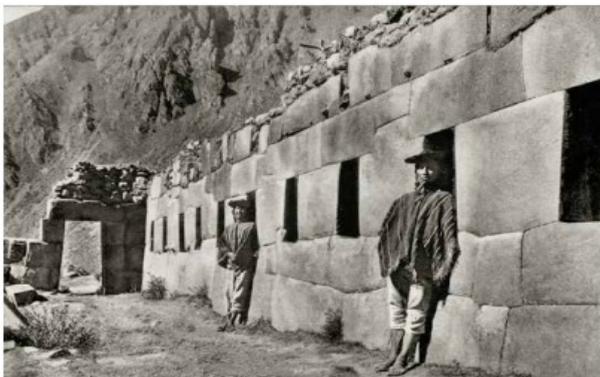


Figura 2. Max. T. Vargas. Fotografía, 21.4 x 16.3 cm. Signatura N° 0064 s1,7. Colección IAI, Berlín.



Figura 3. Max. T. Vargas: "Tipo Indijena, Cuzco"
Tarjeta postal b/n, Colección IAI, Berlín



Figura 4. Max. T. Vargas. "Ruinas de la Fortaleza en Ollantaytambo, Cuzco, Perú". Tarjeta postal b/n 13,8 x 8,8 cm. Signatura N° 0064 s2, 75. Colección IAI, Berlín.

La segunda portada, proveniente de la partitura de la zarzuela *La cosecha* de Pedro E. López, alude a la pareja a través del baile. La gráfica mantiene los trajes indígenas que los representan en labores agrícolas, enmarcados en una entrada que asemeja la piedra de las construcciones incaicas. Al igual que en las fotografías de Max T. Vargas y la portada de *La Pastorita Huaracina*, solo existe un espacio de representación del hombre andino, quien no va a ser representado, incluso hasta más allá de primera mitad del siglo XX, lejos de la piedra, la naturaleza, lo agrícola o lo incaico. Un lazo con lo musical que servirá para plantear una visión exótica de la música andina. Este tipo de relación se halla nuevamente en ejemplos fotográficos como la portada de la partitura del yaraví "Mi lealtad" del compositor cusqueño Calixto Pacheco. En ella se presenta un diálogo directo con los ejemplos tomados de Max T. Vargas, mostrando cómo el discurso visual y musical no es abandonado con el paso de los años. Más bien, circula en los diversos espacios de poder social, político y económicos, como son las disqueras.

Conclusiones

Es posible establecer a través de un análisis multimodal una relación de las artes visuales en el Perú y sus discursos sobre lo andino con el material generado en la industria de la música. Los objetos musicales se convierten en piezas de valor, no solo por su contenido sonoro, sino también por la multiplicidad de discursos e imaginarios que alberga. La materialidad de estos objetos permite estudiar el desarrollo de la historia de la música peruana más allá del análisis musical.

En este ejemplo, ha sido posible encontrar la relación entre significados impuestos a lo andino establecidos dentro del imaginario nacional, tan arraigados que cincuenta años después de la circulación de las fotografías de Vargas, la piedra y el indio, lo rural y el pasado siguen siendo representados en objetos tan modernos como los *long play*.

En este caso, la imagen del sujeto andino dentro de la República seguía relacionada al espacio rural, alejada de la urbe y posteriormente por descubrir. Las postales fotográficas de Vargas y las portadas de la música andina alimentan el imaginario de la ciudadanía y del público extranjero, fenómeno que se replicó en la industria del disco en los primeros años de la década de los 60. Las imágenes durante la formación de la República del Perú no son procesos únicos, sino que entran en diálogo o vigencia con otros discursos.

En los ejemplos que hemos visto, en la simbiosis música-imagen, se crea una narración que no reproduce al hombre andino, sino que representa a un sujeto alejado de los sectores urbanos, negando lo urbano andino y la integración de un sujeto dentro de las ciudades luego de una ola migratoria. Este discurso persigue un propósito que termina por transformar al hombre andino en un “otro exótico” dentro de su propio territorio.

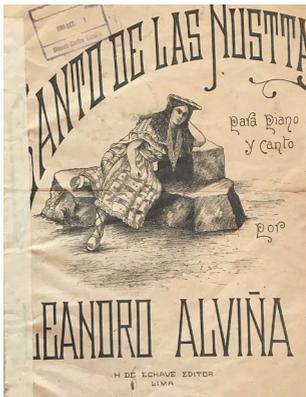


Figura 5. Portada de la partitura de “Canto de las ñustas” de Leandro Alviña. Berlín.



Figura 6. Portada de la partitura de la zarzuela *La cosecha* de Pedro E. López. Berlín.

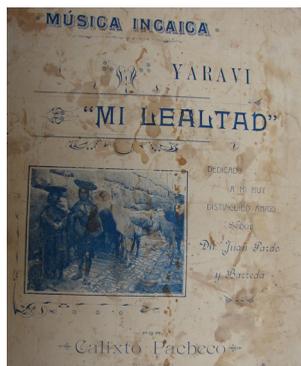


Figura 7. Portada de la partitura del yaraví “Mi lealtad” de Calixto Pacheco.

Referencias

Borras, G., y Rohner, F. (2015). *La música en tiempos de Martín Chambi*. Instituto Francés de Estudios Andinos.

Den Otter, E. (1985). *Music and dance of indians and mestizos in an Andean Valley of Peru*.

Fairclough, N. (1992). *Discourse and Social Change*. Polity Press.

La Pastorita Huaracina y su conjunto «Los Andes de Ancash» (1961). Lima, El Virrey, DV 409.

Majluf, N. (1994). *Escultura y espacio público. Lima 1850—1879*. Lima, IEP Ediciones.

Majluf, N. (2022). *Francisco Lazo y la imagen del Perú moderno. La invención del Indio*. IEP Instituto de Estudios Peruanos.

Mendez, C. (2011). De indio a serrano: Nociones de raza y geografía en el Perú (siglos XVIII - XXI). *HISTORICA*, V. 1(XXX), 53-102.

Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. SUR Casa de Estudios del Socialismo.

Ranciere, J. (2018). Tiempo, Narrativa y Política. En *Tiempos Modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*. (pp. 7-33). Asociación Shangrila Textos Aparte.

Rohner, F. (2018). *La Guardia Vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares (1885—1930)*. Lima, Instituto de Etnomusicología PUCP.

Villacorta Chávez, J., y Garay Albújar, A. (2017). Max T. Vargas, un joven fotógrafo arequipeño en Cusco en 1897. En *Cusco Revelado. Fotografía de Max T. Vargas, Max Uhle y Martín Chambi*. Instituto Iberoamericano de Berlín y Universidad de Piura.

Otras referencias

Colección de partituras de Fred Rohner

Colección fotográfica IAI Berlín



Rodolfo Pérez Berrelleza
(Culiacán, Sin, 1977)



Guitarrista, investigador y productor musical reconocido por la Academia Latina de la Grabación con un Latin Grammy en el 2017. Es egresado de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. Cuenta con más de quince años de trayectoria artística y la crítica especializada lo ha definido como un músico de primer orden, expresivo y poseedor de una técnica magistral. Como guitarrista ha ofrecido conciertos en importantes escenarios de México, Estados Unidos, Canadá, España, Rumania e Italia, entre otros. Como solista estrenó la *Fantasía Sinaloense* de José Ángel Ramírez con la Orchestra Giovanile del Venetto (Italia), el *Concierto Insurgente* del mismo autor con la Orquesta Sinfónica Sinaloa de las Artes y con la Filarmónica Oltenia (Rumania) el estreno en Europa de *Música para escena* de Manuel M. Ponce. En su actividad como investigador actualmente colabora en el Proyecto Editorial Manuel M. Ponce de la UNAM y lleva más de diez años investigando todo lo referente a la música como profesión. Creó el programa de Músicos en Acción donde a partir de estudios científicos sobre la materia y su experiencia en el mundo empresarial, ofrece programas de formación para aquellos músicos que deseen construir un legado que ayude a los demás y que transforme sus vidas.

Música incidental de Manuel M. Ponce para *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón

The incidental music of Manuel M. Ponce for Juan Ruiz Alarcón's
La verdad sospechosa

Rodolfo Pérez Berrelleza

Universidad Nacional Autónoma de México

rodolfo.perez.fce@uas.edu.mx

ORCID: 0000-0001-5238-8535



Resumen

Este artículo presenta un avance del trabajo de investigación sobre la música incidental compuesta por Manuel M. Ponce en 1934 para *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, llevada a la escena en septiembre de 1934 con motivo de la inauguración del Palacio de Bellas Artes de México. La información que se muestra es resultado de la revisión de libros, tesis y artículos, así como la consulta de manuscritos en bibliotecas, museos y archivos de personas cercanas a herederos de Manuel M. Ponce. Esta recopilación de información busca reunificar los movimientos de dicha obra.

Palabras clave

Manuel M. Ponce, Bellas Artes, guitarra, orquesta, música incidental, teatro.

Abstract

This article shows the progress of a research about the incidental music composed by Manuel M. Ponce in 1934 for Juan Ruiz de Alarcón's *La verdad sospechosa*, on the occasion of the inauguration of Mexico's Palacio de Bellas Artes. The information shown is the result of a literature review of books, thesis, and articles, as well as



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

the consultation of library manuscripts and personal records from people close to Manuel M. Ponce's heirs. This is done with the objective of reuniting the different movements of this musical work.

Keywords

Manuel M. Ponce, Bellas Artes, guitar, orchestra, incidental music, theater.

Recibido: 28/10/22 Aceptado: 18/11/22

En el catálogo de música escrita por el compositor Manuel M. Ponce puede identificarse que tres de ellas fueron compuestas para obras escénicas. La primera es *El patio florido*, una ópera inconclusa fechada en 1913; la segunda es la música incidental que escribió en 1934 para *La verdad sospechosa* del dramaturgo Juan Ruiz de Alarcón y la tercera es *Kimbombo*, otra obra inconclusa para ballet sobre un argumento de Mariano Brull (Miranda, 1998).

De las tres obras mencionadas, la única presentada en público fue la música incidental escrita para *La verdad sospechosa*, cuya puesta en escena se realizó el 29 de septiembre de 1934 cuando la inauguración del Palacio de Bellas Artes.

A pesar de la relevancia del evento y del papel que representa Manuel M. Ponce como uno de los compositores más importantes de México, al día de hoy no existe un trabajo que permita conocer y apreciar la obra musical y el contexto histórico que gira en torno a esta música incidental.

Motivado por lo anterior y a dos años de coincidir con el nonagésimo aniversario del Palacio de Bellas Artes, este trabajo pretende sacar a la luz esta obra mediante una edición crítica de la partitura para que vuelva a interpretarse, ya sea como parte de la puesta en escena de *La verdad sospechosa* o para tocarse en concierto. Además, otro propósito es realizar por vez primera la grabación discográfica.

Antecedentes

La primera vez que tuve conocimiento de esta música fue en el año 2000, durante una conferencia impartida por el maestro Paollo Mello, coordinador del Proyecto Editorial Manuel M. Ponce de la UNAM. Al mostrarle mi interés por la obra, tuvo la gentileza de regalarme una copia del manuscrito que se encontraba en el acervo. Sobre el resto de la obra, me orientó a que consultara el archivo del ingeniero Emilio Díaz Cervantes y Dolly de Cervantes, ya que ellos habían tenido acceso a la música de Ponce debido a su cercanía con el pianista Carlos Vázquez, quien fuera heredero de la obra del compositor mexicano,

En el año 2013 me entrevisté con el ingeniero Cervantes y en su archivo encontré, en fotocopias, dos movimientos más de la obra. Este hallazgo me dio la oportunidad de tocarla, aunque incompleta, en dos ocasiones: una en la Ciudad de Culiacán en el 2015, y otra en el año 2016 en la ciudad de Craiova, Rumania, con la Filarmónica de Oltenia.

El trabajo de investigación.

El tocar en dos ocasiones esta música me brindó la oportunidad de escuchar la opinión de dos directores de orquesta, dos directores de coro y también la de colegas instrumentistas que integraron las dos orquestas. Así es que después de esta experiencia, la conclusión fue que lo que yo tocaba estaba incompleto y que la obra debía tener más movimientos, por lo que decidí emprender una nueva búsqueda.

Este nuevo trabajo se desarrolla como parte del Doctorado en Interpretación en la Facultad de Música de la UNAM, habiendo iniciado el proceso en el año 2020, y los resultados que hasta el momento se han obtenido han sido a partir de:

- 1). Revisión literaria en libros, tesis y artículos con el propósito de encontrar referencias o información sobre la obra.
- 2). Búsquedas en el Museo de Zacatecas y en el archivo personal del ingeniero Díaz Cervantes con el propósito de encontrar los manuscritos originales de los tres movimientos que hasta el momento se conocían, así como para encontrar otras partes que integran esta obra.

Revisión Literaria

La vida y obra de Manuel M. Ponce ha merecido una atención especial a través de los años por parte de músicos e investigadores de amplia y reconocida trayectoria. Lo prueba la gran cantidad de grabaciones y publicaciones de carácter científico que existen alrededor de su música. Conforme pasa el tiempo, han aparecido en bibliotecas, acervos, museos o archivos personales algunas páginas con movimientos o borradores de música del compositor mexicano, hallazgos que requieren nuevos trabajos de investigación para actualizar y explicar mejor su legado musical.

En cuanto a la música compuesta por Ponce para *La verdad sospechosa*, la revisión literaria da cuenta de escasos trabajos que, sin embargo, aportan datos relevantes para encontrar nuevas informaciones.

Ricardo Miranda (1998) en su libro *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra, y en Manuel M. Ponce (2020)* menciona esta obra y afirma que fue estrenada durante la inauguración del Palacio de Bellas Artes, y en una amplia descripción musical, distingue en ella una estructura de tres movimientos describiendo la instrumentación general para guitarra, quinteto de cuerdas y coro.

Por otro lado, Jorge Barrón (2004) en su libro *Manuel M. Ponce: A Bio-Bibliography* es más preciso sobre su orquestación y agrega un instrumento más, mencionando que fue escrita para “coro, guitarra, orquesta de cuerdas y órgano” (p. 42). Aunque en su libro Barrón no especifica el número de movimientos de la obra musical, si explica que la canción del tercer acto está basada en la comedia *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz. Barrón también cita a Smith (1948), quien aseguraba que un Andante para órgano escrito por Ponce forma parte de esta música incidental.

Esta misma búsqueda también ha permitido identificar en cuantas ocasiones se ha interpretado en partes después de su estreno en 1934.

Emilio Díaz Cervantes en su libro *Ponce, Genio de México. Vida y Época* (2013) menciona que se tocaron los primeros tres movimientos en el Segundo Festival Manuel M. Ponce realizado en el Conservatorio Nacional de Música el 15 de Octubre del 2013. El programa lo anunciaba como estreno mundial.

Posteriormente, el autor del presente artículo tocó los mismos tres movimientos en el marco de los festejos del aniversario de Culiacán en Septiembre del 2015 y en el año 2016 en la ciudad de Craiova, Rumania, con la Orquesta Filarmónica de Oltenia. Este concierto fue transmitido por la televisión rumana y, hasta ahora la actualidad, la grabación de ese concierto es la única referencia audiovisual de los primeros tres movimientos de esta música incidental.

Recuperación de la partitura

En el año 2005, Paolo Mello tuvo la gentileza de compartirme una copia del manuscrito del I. Preludio y él mismo me aconsejó entrevistar al ingeniero Emilio Díaz Cervantes, quien fue amigo de Carlos Vázquez y que digitalizó toda la obra de Ponce, antes de que fuera donada a la entonces Escuela Nacional de Música para su resguardo y estudio en 1998. Posteriormente, gracias a la generosidad del ingeniero Díaz Cervantes obtuve en el año 2014 una copia del manuscrito de los movimientos II. Interludio y III. Coro.

Durante el verano del año 2021 visité el archivo del Museo de Zacatecas y el archivo personal del ingeniero Emilio Díaz Cervantes con el propósito de encontrar el *Andante* para órgano que Smith (1948) mencionó en la revista *Guitar Review*. Finalmente, el cuarto movimiento de esta obra apareció en junio del 2022 en este archivo, dentro de una carpeta de música para piano.

La partitura original de este *Andante* se encuentra en el Fondo Reservado de la biblioteca de la Facultad de Música de la UNAM. Así me lo hizo saber Paolo Mello, toda vez que después de haberle relatado que estaba en el archivo del Ing. Cervantes, se dio a la tarea de buscarlo en el acervo de la Biblioteca Cuicacalli de la FMUNAM encontrándolo también en la carpeta de obras escritas para piano.

La música

Las partituras que hasta el momento han sido recuperadas y digitalizadas son:

I. **Preludio**: Partitura de 4 páginas manuscritas con sus respectivas partichelas para guitarra y orquesta de cuerdas.

II. **Interludio**: Partitura de 7 páginas manuscritas con sus respectivas partichelas para orquesta de cuerdas.

III. **Coro**: Partitura de 7 páginas manuscritas con sus respectivas partichelas, con una partitura incompleta de reducción para piano y el coro masculino.

IV. **Andante** para órgano: 2 páginas.

A partir de un primer acercamiento general a estos documentos se ve que el *Preludio* fue finalizado el 20 de agosto de 1934, el *Interludio* Ponce lo concluyó el 3 de septiembre de 1934, la fecha del *Coro* es del 8 de septiembre de 1934 y aunque en el *Andante* solo aparece escrito "Septiembre de 1934", se deduce que tal vez fue posterior al coro.

Un análisis preliminar de la partitura hace notoria la influencia que tiene en esta obra la música barroca y andaluza, pero en especial la escritura para guitarra en el pensamiento sonoro de Ponce. Así lo demuestra el *Interludio*, que prácticamente es un arreglo del *Preludio en mi mayor* que el compositor mexicano escribió para guitarra en 1931.

Con la aparición de este *Interludio* se puede afirmar que hasta el momento existen tres versiones o movimientos de esta obra; *El Preludio para guitarra* (1931), *El Interludio* (1934) y el *Preludio para Guitarra y Clavecín* (1936), los tres en la tonalidad de *mi mayor*. Al parecer, este preludio, que fue muy querido por Andrés Segovia y elogiado por Manuel de Falla, iba a formar parte de una suite para guitarra escrita al estilo de Bach. Así lo menciona Andrés Segovia en una de sus cartas:

II Interludio

Manuel M. Ponce

Allegro non troppo

The image shows a musical score for the Interludio by Manuel M. Ponce. The score is for a string quartet, with parts for Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo (Violoncello), and Contrabajo (Double Bass). The music is in 3/4 time and the key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Allegro non troppo'. The score begins with a rest for the first two measures, followed by a series of notes and rests. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *f* (forte). There is a *pizz.* (pizzicato) marking for the double bass in the fourth measure. The score is presented in a standard musical notation with a grand staff.

Yo te ruego, encarecidamente, que poco a poco los vayas recopilando, según tus notas, y me los remitas. Sobre todo, aquellos que no fueron aún publicados, como la primera Sonata que escribiste en México para mí, el primer tiempo de la sonatina homenaje a Tárrega, la sarabanda en Mi mayor que debía seguir al preludio enmascarado, otra Sarabanda en La menor y todo el homenaje a Bach (Alcázar, 1989, p.165).

Tres años después, cuando se le solicitó componer la música para *La verdad sospechosa*, hizo una nueva versión para orquesta de cuerdas en la misma tonalidad, y posteriormente, en 1936, escribió su tercera versión para guitarra y clavecín, como regalo de bodas para Andrés Segovia y Paquita Madriguera en 1936, lo cual se confirma de en la carta escrita por Segovia el 22 de marzo de 1936:

Has tejido una exquisita tela contrapuntística alrededor de tu antiguo Preludio, tan amado por Falla [...] Es el mejor regalo de bodas que Paquita y yo hemos recibido. Nos sirve a los dos al mismo tiempo y el usarlo nos produce un placer inefable (Alcázar, 1989, p. 161).

El Coro

El tercer movimiento de esta obra es para orquesta de cuerdas, guitarra y coro masculino y el texto está tomado de *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz estrenada en 1683 (Fernández, 2019).

La canción aparece en el segundo acto y dice lo siguiente:

¿Cuál es la pena más grave
que en las penas de amor cabe?
El carecer del favor
será la pena mayor,
puesto que es el mayor mal.
No es tal.
Sí es tal.
Pues ¿Cuál es?
Son los desvelos
a que ocasionan los celos,
que es un dolor sin igual.
No es tal.
Sí es tal.
Pues ¿Cuál es?
Es la impaciencia
a que ocasiona la ausencia,
que es un letargo mortal.
No es tal.

Sí es tal.
 Pues cuál ¿Cuál es?
 Es el cuidado
 con que se goza lo amado,
 que nunca es dicha cabal.
 No es tal.
 Sí es tal.
 Pues cuál ¿Cuál es?
 Mayor se infiere
 no gozar a quien me quiere
 cuando es el amor igual.
 No es tal.
 Sí es tal.
 Tú, que agora has respondido,
 conozco que sólo has sido
 quien las penas de amor sabe.
 ¿Cuál es la pena más grave
 que en las penas de amor cabe?
 (De la Cruz, 2010).

Conclusión

Hay tres aspectos que explican la relevancia de esta obra: el primero se refiere a que representa la única música escénica completa dentro del catálogo de Manuel M. Ponce; el segundo tiene que ver con el aspecto histórico debido a que fue encargada

III Coro
 Música para escena

Manuel M. Ponce

Allegro non troppo

Tenor I
 Tenor II
 Baritono I
 Baritono II
 Bajo

¿Cuál es la pe-na más gra - ve que en las pe-nas de a mor ca - - - be?

para la puesta en escena con la que abrió por primera vez sus puertas el Palacio de Bellas Artes de México, y el tercero se relaciona con el valor que le aporta a la música para teatro en México e Hispanoamérica.

El camino a seguir en este trabajo es revisar la obra de Ponce que se encuentra en el Fondo Reservado de la Biblioteca Cuicacalli de la Facultad de Música de la UNAM con el propósito de encontrar más movimientos que integren esta obra, y también realizar investigaciones en la Hemeroteca Nacional, los archivos del Palacio de Bellas Artes, el CENIDIM y la Biblioteca Virtual Cervantes con el propósito de encontrar información que permita construir el contexto histórico que gira alrededor de esta obra.

Referencias

- Díaz Cervantes, E. (2013). *Ponce, genio de México. Vida y época*. México: UJED.
- De la Cruz, S. J. (2010). *Los empeños de una casa; Amor es más Laberinto*. México: Cátedra.
- Fernández, E. (2019). Los empeños de una casa de Sor Juana Inés de la Cruz, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 6 de diciembre de 2018, Teatro de La Comedia, Sala Tirso de Molina (Madrid). , 7.2, 955-960.
- Miranda, R. (1998). *Manuel M. Ponce, Ensayo sobre su vida y obra*. México: Ríos y raíces. CONACULTA.
- Pérez, R. (2020). *Variaciones sobre un tema de Jean Tisserand*. México: UNAM.



**Marino Martínez Espinoza
(Caraz, 1968)**



Guitarrista, compositor, docente e investigador. Es licenciado en Educación, Arte y Cultura por la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas y ha concluido sus estudios de maestría en Antropología por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Como guitarrista ha ofrecido conciertos en países de América Latina y Europa. Es director de la casa editora Abril Ediciones Musicales y director de investigación de Caminos del Inka, Inc., con sede en Chicago. Es autor del libro *Manuel Acosta Ojeda, arte y sabiduría del criollismo*, así como de diversos artículos en publicaciones peruanas y latinoamericanas. Es director de Yaku Taki - Centro Documental de la Música Tradicional Peruana. Actualmente coordina la creación de la Fonoteca del Bicentenario para el Proyecto Especial Bicentenario del Ministerio de Cultura.

El sentido de patria en dos canciones populares peruanas del siglo XX¹

The sense of homeland on two popular Peruvian songs of the 20th century



Marino Martínez Espinoza
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
marinomares@gmail.com
ORCID: 0000-0002-3515-0098



Resumen

El siguiente texto analiza el sentido de patria que subyace en dos canciones populares peruanas del siglo XX, el vals “Contigo Perú”, de Augusto Polo Campos (Puquio 1932-Lima 2018), y el wayno “Viva la patria”, de Carlos Falconí (La Mar 1937, Huamanga, 2022).

Si bien ambas composiciones ocupan temporalidades diferentes y fueron escritas en contextos distintos, el propósito de este artículo es afinar una mirada crítica a través del análisis discursivo sobre el paradigma de patria que construye un sector del criollismo a partir de una retórica del entusiasmo y la unidad de los peruanos en torno de un ideal de integración al Estado-nación, frente al de los músicos andinos, que no solo se sitúa lejos de esa narrativa romantizada sino que expresa frustración y amargura desde su propia experiencia social signada por la práctica de una violencia estructural e histórica en el contexto de la colonialidad, que se concentró especialmente durante el conflicto armado interno.

Palabras clave

Música y nacionalismo, patria, música criolla, canción testimonial y violencia.

Abstract

The following text analyzes the sense of homeland that underlies two popular Peruvian songs of the 20th century, the waltz “Contigo Perú”, by Augusto Polo



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

Campos (Puquio 1932-Lima 2018), and the wayno “Viva la patria”, by Carlos Falconí. (La Mar 1937, Huamanga, 2022).

Although both compositions occupy different time periods and were written in dissimilar contexts, the purpose of this article is to refine a critical view through discursive analysis of the paradigm of homeland that builds a sector of criollismo from a rhetoric of enthusiasm and unity, of Peruvians around an ideal of integration into the nation-state, compared to that of the Andeans, which is not only far from that romanticized narrative but also expresses frustration and bitterness from its own social experience marked by the practice of structural violence and historical in the context of coloniality, which was especially concentrated during the internal armed conflict.

Keywords

Music and nationalism, homeland, creole music, testimonial song and violence.

Recibido: 28/10/22 Aceptado: 18/11/22

El propósito de este artículo es reflexionar acerca de las resonancias semánticas, simbólicas, de la idea de patria que aparecen en dos canciones populares del siglo XX: el vals “Contigo Perú”, del compositor criollo Augusto Polo Campos (Puquio, Ayacucho, 1936-Lima, 2020) y el wayno “Viva la patria”, del compositor andino Carlos Falconí Aramburú (La Mar, Ayacucho, 1940-Huamanga, 2022). Mediante el análisis de ambas composiciones en el contexto histórico en que fueron creadas, trazaremos una relación entre el discurso de unidad nacional que propone el vals de Polo, favorable al proyecto político de los sectores dominantes y la composición de Falconí, que en el contexto de la violencia armada de la década de 1980, constituye un mensaje disruptivo que rechaza la idea de una patria que viola y causa sufrimiento, narrada desde la experiencia del conflicto social. Proponemos que el viaje que emprenden las canciones desde su creación hasta su establecimiento en comunidades de consumo, transforma sus sentidos. Analizaremos los caminos recorridos por ambas creaciones para reflexionar sobre los significados que proyectan desde dos campos políticamente disímiles.

1. Preparado para su presentación en el Seminario de etnomusicología peruana y peruanista, organizado por el Instituto de Etnomusicología y la Maestría en Musicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en Lima, en octubre de 2022. Agradezco a Carola, hija de Carlos Falconí, por sus testimonios y algunos valiosos documentos de su padre que compartió conmigo para este artículo. Algunos de ellos corresponden a las entrevistas que hiciera el antropólogo Félix Anchi a Carlos Falconí para el proyecto Historias de Vida, de la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas, entre los años 2003-2010, y que son aún testimonios inéditos. Agradezco, asimismo, a Julio Mendiivil por facilitarme algunos de los textos en consulta, así como por la atenta lectura de este artículo.

“Contigo Perú”

El origen de esta composición ha sido narrado por su propio autor, Augusto Polo Campos, un prolífico creador cuya obra ha sido llevada a las salas de grabación por numerosos cantantes y conjuntos de música costeña. Este vals forma parte de lo que podríamos denominar como ciclo de “canciones patrióticas costeñas”.

Su antecedente se sitúa en 1970, cuando el presidente del Perú, general Juan Velasco Alvarado, le pide a Polo que componga una canción que “levante a los peruanos”, pues la selección nacional de fútbol tenía que enfrentar partidos decisivos para clasificar al mundial de México 70. Siete años más tarde, el entonces presidente, general Francisco Morales Bermúdez, toma contacto con el compositor para encargarle un nuevo tema parecido al exitoso “Y se llama Perú”. El acuerdo se cerró con la oferta de 15 mil dólares y el plazo de quince días para su entrega. Debido a que Polo se tardó tan solo 15 minutos en componerlo, la cifra se elevó a 20 mil, a entera satisfacción del cliente. Cuenta Polo:

[fragmento] “Te daré la vida y cuando yo muera”. En ese momento quise ver cómo estaba el gesto del cliente, [así que] lo miro de reajo y veo que sobre su polaca tenía unas lágrimas. ¡No puede ser! ¡Y la gente se subió a las sillas!

Contigo Perú

Cuando despiertan mis ojos y veo
que sigo viviendo contigo, Perú,
emocionado doy gracias al cielo
por darme la vida, contigo, Perú.
Eres muy grande y lo seguirás siendo
pues todos estamos contigo, Perú.
Sobre mi pecho llevo tus colores
y están mis amores contigo, Perú.
Somos tus hijos que nos uniremos
y así triunfaremos contigo, Perú.
Unida la Costa, unida la Sierra,
unida la Selva contigo, Perú,
unido el trabajo, unido el deporte,
unidos el norte, el centro y el sur.
A triunfar, peruanos, que somos hermanos
que se haga victoria nuestra gratitud.
Te daré la vida y cuando yo muera
me uniré en la tierra contigo, Perú.

El clímax de esta creación de Polo, contiene algunos ingredientes de significado ritual en la figura de unión entre cuerpo inerte y el suelo patrio. Hay, también, otro

momento extático cuando dice “Te daré la vida”, como si la existencia tuviese que convertirse en una ofrenda de sacrificio para que la patria se vivifique, recordando por momentos la retórica del heroísmo de un soldado. A diferencia del vals de la guardia vieja “El guardián” que reclamaba “una vez muerto échame al olvido”, en “Contigo Perú” el ego busca la eternidad que solo es posible lograr con una muerte que vivifique a la patria a través del sacrificio y la sacralización.

¿Es “Contigo Perú” una canción nacionalista? Si el nacionalismo es, como señala Anderson (1983) “una forma alterada de conciencia”, ¿hay algo de ello en el vals de Polo? Algunas corrientes del marxismo ortodoxo han defendido la idea de que el nacionalismo en los países colonizados es un paso necesario hacia la revolución socialista en tanto contiene la expresión del sentimiento anticolonial.

Por ello, la lucha contra el imperialismo, en el que lo cultural es fundamental, supone la reivindicación de los valores nacionales y el rechazo a lo extranjero, que representa lo enajenante; de ahí también la exaltación de las culturas locales como valores per se.

El análisis de Isaiah Berlin sobre el fenómeno del nacionalismo diferencia al “levantamiento nacional” del “nacionalismo”. Más precisamente, Berlin señala que “el sentimiento nacionalista no es intrínsecamente peligroso; solo se convierte en tal cosa cuando es exacerbado e inflamado y adquiere una condición patológica” (2020, p. 25). En tal sentido, la canción de Polo parece situarse en el campo del



Figura 1. Augusto Polo Campos junto a Arturo “Zambo” Cavero y amigos. Fotografía, cortesía del archivo de la revista *Caretas*.

nacionalismo inocuo, pues no invoca un pasado real o imaginario, no contiene alusiones sobre una historia gloriosa o glorificada, y tampoco exalta la idea de una patria “superior”, sino que hace un llamado a la unidad de los peruanos de todas las regiones, con la ya mencionada promesa de sacrificio final.

La itinerancia de una obra, más allá de la propia voluntad del autor, es fundamental para comprender los distintos sentidos que puede alcanzar para las comunidades de consumidores, aquello que la musicología ha denominado “negociación de significados”. En el caso de esta composición de Polo, una parte importante de esa negociación es el resultado de la utilización propagandística –léase ideológica– que hacen de ella los sectores dominantes.

La música constituye un vehículo óptimo para colocar los hitos de los valores nacionales, pues su poder de movilización de emociones, cala profundamente en las masas reforzando contenidos ideológicos. Así, el vals “Contigo Perú” fue elegido como el *soundtrack* por el gobierno militar de Morales Bermúdez para inscribir un poderoso mensaje de unidad en los peruanos. Recordamos a la televisión de entonces, administrada por la junta militar, difundiendo sistemáticamente las imágenes de la celebración futbolística con la figura del propio general Morales Bermúdez en la cancha de fútbol, ciñéndose la camiseta aún empapada de sudor que le había cedido el capitán del equipo, confundido en abrazos, vivas y gestos de victoria junto a los jugadores. Ese momento es la expresión del ritual religioso de que habla Anderson, que recurriendo a la exaltación simbólica, asociaba esa pieza musical con la narrativa de aquello que los peruanos podemos alcanzar si nos unimos, dejando atrás rivalidades y diferencias.

Julio Mendivil ha señalado acertadamente sobre este asunto del nacionalismo que “lo que importa a los nacionalismos no es la música ni la tradición, sino la instrumentalización de esta para sus fines” (2016, p. 99). En julio de 1977, el país fue sacudido por un gran paro general en el que participaron numerosas bases sindicales exigiendo la reposición de sus empleos y el respeto a sus derechos laborales, entre otras reivindicaciones que fueron violentamente reprimidas por la policía y las fuerzas militares. La contundencia del movimiento social de aquellos años fue determinante para el debilitamiento del gobierno *de facto* que, en 1979, terminó convocando a elecciones generales y produciendo cambios profundos en la estructura política del país. Para enfrentar el ascenso del movimiento social, era clave instalar el discurso del progreso y la unidad, *versus* el atraso y el antipatriotismo. Ahí estaba “Contigo Perú”.

El siguiente aspecto para la validación del discurso nacionalista está relacionado con la tradición, a través de un fenómeno que Hobsbawm ha denominado la “invención de la tradición”. “Inventar tradiciones –dice– es esencialmente un

proceso de formalización y ritualización, caracterizado por la referencia al pasado, aunque solo sea al imponer la repetición” (1983, p. 10). En el caso del vals de Polo, la dimensión simbólica de la unidad de los peruanos logra que el factor de emotividad patriótica anule la capacidad de comprender su sentido utilitario. La palabra “patria” con su poder movilizador, fue elegida por sobre “nación” o “Estado”, que hubieran causado distanciamiento o escepticismo. “Patria” es seno materno, cuna y vientre; manifestarse contra ella, cuestionar su sacralidad, equivaldría a ser excluido del lugar de los “buenos hijos”. Es claro que el éxito de esta falsa dicotomía, reduccionista y binaria, permitió estigmatizar a los sectores sociales que reclamaban sus derechos –en esta lista podríamos incluir a comunidades indígenas, pueblos originarios, sindicatos, etc., esa otredad peligrosa– es decir, a aquellos “inoculados por ideologías de odio y lucha de clases”, los que no aman a su patria, en suma, los “antipatriotas”. Una vez instalado el discurso que segmenta el campo entre “buenos” y “malos”, es más fácil acusar, aporrear y criminalizar. Este es el mismo mecanismo de exacerbación del discurso nacionalista que construyó la propaganda fascista en Europa a inicios del siglo XX.

“Viva la patria”

“Viva la patria” es un wayno compuesto por Carlos Falconí en 1987. Para comprender el contexto en que fue creado, es necesario situarnos en Ayacucho, donde el conflicto armado entre las fuerzas del Estado y Sendero Luminoso producía, en esos años, asesinatos, torturas, desapariciones y atentados en lo que constituye la mayor escalada de violación de derechos humanos en la historia republicana.

A continuación, los versos de este wayno en kechwa, tal como fue compuesto y es interpretado, y luego su traducción al castellano.

Viva la patria

Takichum takisqay
 wiqichum wiqillay
 warmachakunapa ñawichallampi
 chiqnikuy quntaptin
 takichum takisqay
 wiqichum wiqillay.

Vinchos viudalla asirillanmanchu
 Cangallo viuda kusirikunmanchu
 allqupa churinta unanchallanmanchu
 pimanraq kutinqa sapan paloma
 purun sachá hina mana piniyuq.

Sipillawaptinpas qatarimusaqmi
chakiyta wiptiptin sayarimusaqmi
makichallaykita qaywarimullaway
utqaymi ripunay qamllama allinlla
Huamanga del alma qatarillasunsi.

Vacaytaqa nakankutaq
radioytaqa apankutaq
¡concha tu madre! niwankutaq
¡viva la patria! niwankutaq.

Viva la patria²

¿Es canto lo que canto,
es llanto este mi llanto
cuando los ojos de los niños
se inundan de rencores?
¿Es llanto este mi llanto,
es canto este mi canto?

¿Pueden las viudas de Vinchos sonreír alguna vez?
¿Pueden las viudas de Cangallo ser felices de cuándo en vez?
¿Pueden sus vientres benditos concebir hijos de perros?
¿A quién van a acudir, palomas solitarias,
si son como árboles silvestres,
que ya no tienen a nadie?

Aunque me maten, sabré levantarme,
aunque me cercenen los pies, sabré pararme.
Alcázame tus manitas, raudo es mi camino,
te deseo suerte.
Huamanga del alma, nos levantaremos.

Degüellan mi vaca, se llevan mi radio
y me dicen ¡concha tu madre, viva la patria!

Esta composición socava el discurso patriótico oponiendo a la retórica de la unidad fraternal, el testimonio de una realidad violenta. Sus imágenes no se construyen desde el despertar de un peruano agradecido al cielo, sino desde la rabia de un

2. Agradezco a la cantante Consuelo Jerí por la gentileza de la traducción. Hay una estupenda versión suya en este enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=MmP0n3QGkCk>.

peruano –o peruana– históricamente indignado por la humillación sufrida de manos de quienes decían representar a la patria, en este caso, los soldados, que en lugar de cumplir con el deber de protegerlos, terminaron arruinándolos.

Estas líneas finales quiero dedicarlas a dar a conocer los testimonios del propio Carlos Falconí, que con su claridad meridiana, permiten comprender sus propios fundamentos como compositor, tanto como sus ideas en torno al sentido de patria insertos en su wayno.

El panorama no cambiaba en ningún lugar donde se llevaban a cabo los hechos de violencia, había que crear las canciones que oficiaran de corresponsales de guerra con una carga emotiva que variaba en intensidad. Viva la patria es una canción que cuestiona el patriotismo mal entendido, el que se les imbuje a soldados que proceden del campo, de origen humilde cuando, por órdenes de su instructor que también procede del interior del país, bayoneta en mano hincan a un perro muerto colgado en un poste gritando “muere serrano”, durante sus entrenamientos, para después matar y desaparecer a gente inerte, inocente, por simple sospecha.



Figura 2. Carlos Falconí. Fotografía, cortesía de la familia Falconí Ascarza, archivo familiar.

Carola, hija del compositor Carlos Falconí, narra lo siguiente:

Era el año de 1987. Mi papá había recogido unas denuncias en pueblitos de Cangallo y Vinchos sobre campesinas que habían sido violadas sexualmente y que habían quedado embarazadas como producto de la violación. En ese tiempo mi papá trabajaba como periodista en el periódico de unos amigos que

se llamaba La Resistencia [...] Él pensaba que en medio de la guerra, si bien la mayoría de los muertos y desaparecidos eran varones, [...] el rol que jugaron las mujeres en esa época fue fundamental porque al no haber hombres, porque habían escapado para que no los maten, o se habían ido con Sendero Luminoso, o los habían desaparecido, ellas tuvieron que asumir el rol de jefas de familia. Los soldados eran generalmente costeños que iban a la sierra y tenían una mirada diferente hacia esas pobladoras. Mi papá, en esta canción, parte de la historia de comunidades como Vilcashuamán, donde las autoridades eran avisadas por los soldados de que iban a ir, y el encargo expreso que daban era que las mujeres tenían que esperarlos en la escuela bien bañadas porque todas iban a ser objeto de violación sexual. [...] Los cuerpos de las mujeres eran también territorios de guerra, donde ocurrían una serie de cosas terribles [...] Finalmente ellas se encuentran en un mundo donde los soldados, en nombre del propio Estado, las agreden. Esa era la paradoja que él decía, finalmente estos pobladores están solos. Por eso esta ambivalencia en la que te agredo en nombre de la patria y se supone que tú también debes vivir por esa patria. Eres parte de ella y de cierta forma, no eres parte.

Mi papá no avalaba ningún tipo de violencia. Él conversaba con las personas, sabía quién estaba metido y quién no; de hecho tenía amigos del arte con los que conversaba y le decían "¡maricón de mierda, por qué no te integras!" Y mi papá decía: yo no creo en ese discurso, no creo que esta sea la vía. Y por otro lado, también estaba el ejército, la policía, que creía que mi papá era un senderista, lo creían firmemente. Lo más terrible que pasó fue que en el año 88 o 90 su nombre empezó a aparecer en listados de gente que supuestamente iba a ser ejecutada por [el Comando] Rodrigo Franco. Eso lo llevó a que el 90 saliera de Ayacucho porque las amenazas ya fueron mucho más directas. La violencia que ejercía Sendero Luminoso no era solamente que iban a su taller de carpintería y le pedían que participe sino que lo querían obligar a que él componga sus himnos o le mandaban poemas de miembros de Sendero Luminoso para que él los musicalice. Mi papá jamás aceptó una cosa así, decía que el no componía por encargo (Conversación personal, octubre de 2022).

"Comprobé" –dice Carlos–

que la historia de los pueblos está impresa en la canción popular, especialmente en el área rural, convirtiéndose al correr de los años en documentos a través de cuya lectura se pueden levantar historias regionales, aquellas que no tienen el 'privilegio' de estar consignadas en la historia oficial, ya que esta es solo eso, historia oficial, siempre de espaldas a las mayorías (Documento inédito, entrevista de Félix Anchi).

Reflexiones finales

No contamos aún con estudios suficientes sobre la idea de nación que subyace en muchas canciones populares peruanas. Pero podemos convenir en que proyectan imágenes múltiples, a veces opuestas y contradictorias sobre el Perú, desde el “Bello durmiente” de Chabuca Granda, sobre el que comentaba Manuel Acosta Ojeda que era un equívoco pues, decía, el Perú no estuvo durmiendo nunca, hasta “Chola linda”, del propio Acosta, sin dejar de mencionar “Cholo soy”, al margen de su autoría no peruana, los varios vales de Polo ya citados, la muliza de Hildebrando Pérez Grande “Patria de mis caricias”, los múltiples huaynos que compuso Jilguero del Huascarán, entre otros varios ejemplos.

Las dos canciones que hemos comentado aquí aportan sendas visiones de la patria desde el amor y el rechazo, que permiten aproximarnos a las relaciones de poder, hegemonía, Estado y nación. Partiendo de sus propias estrategias discursivas y valiéndose de estructuras musicales que contienen formas de representación social, Polo y Falconí están proyectando formas de ideología que trasciende lo individual de sus propias narrativas y otorga significado a miles de peruanos y peruanas acerca de la nación, como un valioso testimonio que expresa desigualdades, conflictos históricos y frustración social.

¿Cuál es la reflexión final? El vals de Polo recurre a la idea de reforzar el sentimiento de comunidad invocando el símbolo de que todos somos hijos de la patria. El wayno de Falconí pone la sal en la llaga de las diferencias; parece decir “patria, si en verdad fuéramos todos tus hijos, no nos tratarías como nos tratas”. Tal vez debamos escribir un próximo artículo al que pondremos de título, como el vals de Cavagnaro “Todos los peruanos somos Perú”, pero esta vez entre signos de interrogación.



Figura 3. Izquierda: Óscar Avilés, Augusto Polo Campos, Arturo “Zambo” Cavero; derecha: General Francisco Morales Bermúdez. www.infobae.com/america/peru/2022/09/16/la-historia-del-otro-himno-contigo-peru-la-primera-vez-que-fue-interpretado-y-su-estrecho-nexo-con-el-futbol/.

REFERENCIAS

Anderson, B. (1983 [1993]). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México. Fondo de Cultura Económica.

Berlin, I. (2020). [Ed. Henry Hardy] *Sobre el nacionalismo*. Textos escogidos. Página indómita.

Hobsbawm, E. y Ranger, T. (Eds.) (2002 [1983]). *La invención de la tradición*. Barcelona. Crítica.

La República. (17 de julio de 2022). *Morales Bermúdez. ¿Qué papel tuvo el dictador en la creación de "Contigo Perú"?* Fuente: <https://larepublica.pe/datos-lr/respuestas/2022/07/15/francisco-morales-bermudez-que-papel-tuvo-el-dictador-en-la-creacion-del-contigo-peru-augusto-polo-campos-seleccion-peruana-atmp/>

Mendivil, J. (2016). *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires. Gourmet Musical Ediciones.

VIDEOGRAFÍA

Agencia de Noticias Andina. (29 de marzo de 2022) *Perú-Paraguay: Vibrante "Contigo Perú" a estadio lleno*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=t3Nu2jsushc>.

Eduard Montano. (4 de octubre de 2017) *Contigo Perú Spot FPF y Ministerio de Cultura*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WqnXNzaks4s>.

TV Perú. (2 de noviembre de 2016). *Sucedió en el Perú - Augusto Polo Campo - 31/10/2016*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=m_XNrFaXz-A.

Trome Perú. (24 de julio del 2021). *La canción de Polo que nos hace llorar de la emoción*. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=xsiClAzBjul>



**Aurelio Tello Malpartida
(Cerro de Pasco, 1951)**



Musicólogo, compositor y director coral. Desde 1982 radicó en México donde ha realizado numerosos trabajos para el CENIDIM en el área de musicología histórica. Ha sido redactor del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* y del *Diccionario Iberoamericano del Cine*. Fundó en 1989 la Capilla Virreinal de la Nueva España. Realizó el programa radial ECOS DE UN PASADO SONORO: LA MÚSICA COLONIAL AMERICANA. Ha participado en congresos, cursos y conferencias en México, América Latina, Estados Unidos y Europa y ha obtenido reconocimientos y distinciones. Es profesor en la Especialidad de Música de la PUCP y pertenece al Instituto de Investigación de la UNM.

Música y número. La serie de Fibonacci como generadora de materiales para la creación de mi obra personal: el caso de *Algunos poemas de Brindisi* para voz, clarinete, violín, chelo y piano.

Music and number. The Fibonacci series as a generator of materials for the creation of my personal work: the case of *Algunos poemas de Brindisi* for voice, clarinet, violin, cello and piano

A Alejandro Cardona, con quien he conversado en los últimos años muchos de los aspectos aquí abordados y a quien le debo algunas de las ideas que aquí se plantean.



Aurelio Tello Malpartida
Pontificia Universidad Católica del Perú
aureliotell@gmail.com
ORCID: 0000-0002-7974-7101



Resumen

Un número significativo de mis composiciones ha sido elaborado usando la serie de Fibonacci como elemento estructurador y organizador del discurso musical. Este artículo intenta ser un acercamiento a los procesos compositivos desarrollados por mí a lo largo de más o menos cuatro décadas y converge en el análisis formal de una de las obras más emblemáticas de mi actividad creadora: *Algunos poemas de Brindisi* para voz, clarinete, violín, chelo y piano, sobre poemas del escritor veracruzano Fernando Ruiz Granados, compuesta en 1994 para el Ensamble Bartók de Chile. En esta partitura, el uso de la mencionada serie numérica incide de modo elocuente en diversos parámetros musicales: ritmo, melodía, armonía, textura y forma.



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

Palabras clave

Fibonacci, proceso compositivo.

Abstract

A significant number of my compositions have been elaborated using the Fibonacci series as a structuring and organizing element of the musical discourse. This article tries to be an approach to the compositional processes developed by me over more or less four decades and converges in the formal analysis of one of the most emblematic work of my creative activity: *Algunos poemas de Brindisi* for voice, clarinet, violin, cello and piano, based on poems by Veracruz writer Fernando Ruiz Granados, composed in 1994 for the Ensemble Bartók from Chile. In this score, the use of the aforementioned numerical series eloquently affects various musical parameters: rhythm, melody, harmony, texture and form.

Keywords

Fibonacci, composition process.

Recibido: 28/10/22 Aceptado: 18/11/22

Desde que en 1988 compuse *Jaray Arawi* para trío de flautas y cuarteto de cuerdas, di origen a una serie de obras basadas en un set de notas específicas (fa, la, mi, si, la) organizadas a través del uso de la serie de Fibonacci. Entre ellas se encuentra *Algunos poemas de Brindisi*. Para el acercamiento a esta obra se reúnen tres líneas o vertientes:

- A) la testimonial (porque en este caso el autor del texto soy yo mismo como compositor-musicólogo o musicólogo-compositor).
- B) la contextual (que explica los aspectos generales y particulares que rodean mi creación) .
- C) la analítica (que intenta desentrañar el qué y el cómo de mi obra).

Encaro estos procesos desde la práctica compositiva. En este sentido, solo se trata de posibilitar un acercamiento al proceso expresivo, que puede ser definido como un tránsito metafórico que va desde la imaginación hasta el sonido físico, y que implica una toma de decisiones compositivas por mi parte en tanto compositor. La comprensión de la obra se da entonces desde tres ejes:

- Contexto
- Oficio
- Obra

La vinculación de estos ejes es una interrelación compleja, cuyo centro es la obra, y lo es por las siguientes consideraciones:

1) El contexto, no como un conjunto de datos socio-históricos y culturales o influencias, objetivas e inmutables, que se ven detrás del compositor como una “escenografía” que “ambienta” su vida y obra, sino como una serie de situaciones vivenciales ante las cuales el compositor reacciona, dialoga y encuentra su sentido existencial.

2) El oficio, que no es sólo el dominio técnico de los medios que se emplean, sino también aquello que media precisamente entre la imaginación y la obra como realidad sonoro-musical. Es ahí donde un compositor integra, en la práctica, el conjunto de elementos que inciden en el acto creador, incluyendo la relación dialéctica entre entorno, influencias, biografía personal, opciones técnicas, culturales, ideológicas y estéticas, etc.

3) La obra musical, vista no como un conjunto de relaciones abstractas entre sonidos que existen al margen de la realidad en la cual “nacieron”, sino asumida como una metáfora sonora del imaginario y los impulsos expresivos del compositor, que necesariamente integra su contexto general y particular.

Expando un poco estas ideas aplicadas a mi obra:

A) Contexto: la gestación de *Algunos poemas de Brindisi* se produjo a partir de la lectura de *Poemas de Brindisi* del poeta veracruzano Fernando Ruiz Granados (soy un asiduo lector de poesía), de la presencia del Ensamble Bartók, de Chile, en México en 1994 que acabó encargándome una pieza para dicho conjunto (mantengo vínculos con músicos del continente y la música de América Latina es uno de los temas de estudio de mi actividad como musicólogo) y del hecho permanente de estar pensando en qué música componer.

B) Técnica y recursos: mi actividad compositiva está enmarcada por :

- trabajar con sets de notas –que proceden de manera serial– y no con escalas de ningún tipo ni series dodecafónicas.

- escribir una música que presenta cierta tipología sonora a partir de una renuncia voluntaria al total cromático, de limitarme al uso de ciertas notas escogidas antes de hacer la obra y de derivar de esas mismas notas la organización melódica, armónica y contrapuntística.

- buscar modelos de organización rítmica y fraseológica fundados en las sucesiones numéricas del matemático Leonardo de Pisa, conocidas como Serie de Fibonacci.

- consolidar en mis obras la relación entre número y sonido (el número entendido como un recurso arquitectural y el sonido como la materia prima que pongo en funcionamiento).

- recordar elementos de la música andina –una de mis raíces culturales– por otros procedimientos que no sean los anecdóticos.

C) Obra: se trata de un conjunto de canciones que derivó de elegir tres textos del poemario *Poemas de Brindisi* de Fernando Ruiz Granados, que tuvieran un sutil hilo narrativo (una suerte de *liebestraum*), para la dotación del Ensamble Bartók: voz, clarinete, violín, chelo y piano. Las canciones van precedidas de un “Preámbulo” para piano solo y entre las canciones se intercalan unos “Interludios” instrumentales: uno para el clarinete, otro para el dúo de violín y chelo. Los textos empleados fueron:

Poema para María

Sombra de fresno sobre mi frente
vuelo de alondra
viento
fuente

Tranquila luz del mediodía

Poema XX

Te has ido

ni el polvo
ni el agua
ni el fuego

habrán de tocarte nunca

Paisaje

En la noche vacía
la desierta luz de la luna

los muros con historia de hojas

Toda la composición de *Algunos poemas de Brindisi* está regida por la serie de Fibonacci, que sirve como recurso estructurador. Esta serie matemática ofrece la siguiente sucesión infinita de números naturales:

0,1,1,2,3,5,8,13,21,34,55,89,144,233,377

Comienza con los números 0 y 1 y a partir de estos, cada cifra es la suma de los dos anteriores en una relación de recurrencia que la define. A sus elementos se les llama números de Fibonacci. Dicha sucesión fue descrita en Europa por Leonardo de Pisa (c. 1170-1250), matemático pisano del siglo XIII, conocido como Fibonacci, en su libro *Liber Abaci*, escrito en 1202. Es frecuente su uso en ciencias de la computación, matemáticas y teoría de juegos. También aparece en configuraciones biológicas; por ejemplo, en las ramas de los árboles, en la disposición de las hojas en el tallo, en la flora de la alcachofa, en las inflorescencias del brécol romanesco y en el arreglo de un cono.

Para componer *Algunos poemas de Brindisi* me basé en los primeros 5 números diferentes de la serie de Fibonacci:

1 2 3 5 8

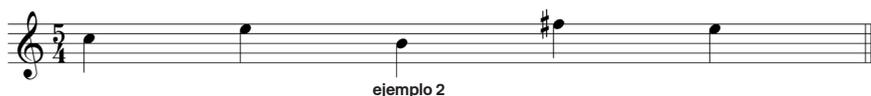
lo que me llevó a la elección de cinco sonidos que constituyen la materia prima de la obra:

fa la mi si la



El segundo y el quinto sonidos (*la* y *la*) son la misma nota porque en la secuencia de armónicos que se obtienen a partir de un sonido fundamental, entre el armónico 2 y el armónico 8 hay una relación de octavas (de dos octavas) o sea de duplicación del sonido, pero en registro más agudo. Aquí por razones prácticas –y musicales– dejo la nota al unísono. Este set de notas es transportado a una 5.^a superior de distancia (el número 5 organizando las modulaciones), como una evocación de la relación tónica-dominante de la armonía funcional y con la cual se resuelve la función tensión-reposo, pero aquí sin ese sentido, sino buscando un cambio de color o de timbre armónico en la obra:

do mi si fa# mi



Con el 5 como número rector, la métrica queda establecida en compases de 5/4 o de 5/8. La estructura está planteada en 5 secciones nucleares, enmarcadas por una introducción y un final: una prepara la escucha, lo segundo remata la percepción de lo escuchado.

(Precámbulo) – Poema para María – Interludio I – Poema XX – Interludio 2 – Paisaje (Coda)					
(Piano)	–	<i>tutti</i>	–	clarinete	– <i>tutti</i> – vln y vc – <i>tutti</i> – (<i>tutti</i>)

ejemplo 6

La línea de canto también lleva una estructura rítmica derivada de la secuencia de números 1-2-3-5-1-2-3-5, pero adecuada a la naturaleza del verso,

p
Piu mosso
P Som bra de fres - no, som - bra de

ejemplo 7

mientras que la línea del violín sigue de manera implacable la sucesión 5-3-2-1-2-3-5, pausa; 5-3-2-1-2-3-5, pausa, en lo rítmico (el pulso es de semicorcheas); pero en lo melódico, el set de notas está tratado de manera serial de suerte que la sucesión *fa-la-mi-si-la* sigue un orden inflexible, en secuencia, que evita repetir las notas. Las pequeñas estructuras –similares a las taleas del medioevo– bordan a la melodía ampliada de la voz con el sonido aireado de los armónicos. Siguiendo diversos procesos de elaboración, estos son los fundamentos de la primera canción, cuya culminación evoca los acordes iniciales del piano, pero el eco lo hace el violín, en armónicos y con *tremolo alla punta*.

Poema XX

Luego de una introducción instrumental signada por el diálogo entre los acordes del piano y las cuerdas, y los destellos del clarinete, lo que está organizado en forma numérica (3-2-1-2-3) aparecen los silencios entre acorde y acorde.

Cl. *ff*
Vln. *ff*
Vcl. *ff*
Mezz.
Pno. *ff*

ejemplo 8

Un momento que hace evidente la organización sonora con base en la sucesión numérica lo da la línea del piano que presenta un contrapunto imitativo entre ambas manos, a partir de grupos de notas que siguen la serie 5-3-2-1, en valores de negras, pero con una pausa de un tiempo de negra entre cada grupo.

ejemplo 9

En la segunda parte de la canción reaparece este contrapunto en forma de canon, pero elaborado en forma de apoyaturas:

ejemplo 10

Un último aspecto lo constituye la sección final de esta canción, en la que el piano establece un remate pausado por silencios de negra (3-2-1-2-3-5-3) que espacian la música según la secuencia de Fibonacci:

Musical score for 'ejemplo 11'. It consists of two systems. The first system shows a piano part with chords in the right hand and arpeggiated figures in the left hand, and a violin part with a melodic line. Dynamics include *pp* and *p*. The second system continues the piano part with chords and arpeggiated figures, and the violin part with a melodic line. Dynamics include *pp* and *p*. There are markings for 8^{va}, 8^{va}, 15^{va}, and 8^{va}.

ejemplo 11

Entre *Poema XX* y *Paisaje* hay un interludio en el que violín y chelo interactúan en un pasaje puramente instrumental que antecede a la canción que vendrá. El interludio rememora y reelabora elementos presentados con anterioridad, pero solo quiero llamar la atención a la línea del violín que teje una frase que sirve de enlace con la última canción, y que, además, es el punto de partida para trazar una nueva sección en la cual todos los elementos están organizados en forma rigurosa a partir de sucesiones numéricas.

El fragmento del violín, de acuerdo a la serie 1-2-3-5-**8**-5-3-2-**1**-2-3-**5**-3-2 (los números en negritas indican donde se produce el ritmo en sentido inverso), es el siguiente:

Musical score for 'ejemplo 12'. It consists of two systems. The first system shows a violin part with a melodic line, dynamics *p* and *p*. The second system shows a dense texture of semibreves, dynamics *p* and *ataca*.

ejemplo 12

regido por un riguroso pulso de semicorcheas que empuja la música hacia adelante y propicia el acrecentamiento de la actividad musical, como una metáfora de las fuerzas invisibles que se mueven en el alma, aun cuando todo ocurra, como dice el verso "en la noche vacía" solo alumbrada por "la desierta luz de la luna".

Paisaje

El uso de la serie de Fibonacci me permite establecer diversos patrones en cada uno de los planos donde lo rítmico tiene importancia, a fin de crear una música fuertemente textural.

A la sucesión

1 - 2 - 3 - 5

se le contrapone su espejo

5 - 3 - 2 - 1

de lo que resulta que la organización del ritmo responde a un juego lineal de espejos superpuestos:

1 - 2 - 3 - 5 - 3 - 2 - 1 - 2 - 3 - 5 - 3 - 2 - 1
 5 - 3 - 2 - 1 - 2 - 3 - 5 - 3 - 2 - 1 - 2 - 3 - 5

La contraposición de este juego de ritmos palindromáticos crea, por una parte, patrones a manera de taleas y, por otra, una textura armónico-rítmica, con un solo color armónico, que musicalmente se expresa así:

ejemplo 13

En el plano armónico, los instrumentos suman las séptimas *si-la* (chelo) y *fa-mi* (violín) que generan una sonoridad áspera, reforzada por el timbre de los arcos que golpean con la parte de la madera a la vez que con las cerdas (col legno tratto).

En otro nivel, el clarinete interviene simultáneamente con unos trémolos que van espaciados por silencios organizados numéricamente (1,2,3,2,2,1,2,3) lo que da una sensación de indefinición o de aleatorismo:

ejemplo 14

Un tercer nivel lo dan los trémolos del piano –una evocación del rasgueo del charango– que sintetiza la armonía de las cuerdas y el ritmo del clarinete. El resultado es una especie de selva sonora que baña a la voz, la cual emerge paulatinamente desde su registro grave (una metáfora que tiene que ver con la noche – imagen predominante en el poema– y que al ascender de registro se va iluminando).

Paisaje

The musical score for 'Paisaje' is presented in five systems, each containing staves for Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), Mezzosoprano (Mezz.), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 128-129):**
 - Cl.: Starts with a measure rest, then plays a melodic line. Marking: *f*.
 - Vln.: Rapid sixteenth-note tremolo. Marking: *f*.
 - Vc.: Rapid sixteenth-note tremolo. Marking: *f*.
 - Mezz.: Measure rest.
 - Pno.: Tremolo accompaniment. Marking: *f*. Includes the instruction *col legno tratto* for the right hand.
- System 2 (Measures 129-130):**
 - Cl.: Continues melodic line.
 - Vln.: Continues tremolo.
 - Vc.: Continues tremolo.
 - Mezz.: Measure rest.
 - Pno.: Tremolo accompaniment. Marking: *f*. Includes the instruction *sostenuto* for the right hand.
- System 3 (Measures 130-131):**
 - Cl.: Continues melodic line.
 - Vln.: Continues tremolo.
 - Vc.: Continues tremolo.
 - Mezz.: Measure rest.
 - Pno.: Tremolo accompaniment. Marking: *f*. Includes the instruction *scò* (scordatura) for the right hand.
- System 4 (Measures 131-132):**
 - Cl.: Continues melodic line.
 - Vln.: Continues tremolo.
 - Vc.: Continues tremolo.
 - Mezz.: Measure rest.
 - Pno.: Tremolo accompaniment. Marking: *f*. Includes the instruction *scò simile* for the right hand.
- System 5 (Measures 131-132):**
 - Cl.: Continues melodic line.
 - Vln.: Continues tremolo.
 - Vc.: Continues tremolo.
 - Mezz.: Singing line with lyrics: *la no che va - c' - a*.
 - Pno.: Tremolo accompaniment. Marking: *f*.

ejemplo 15

En el final de la obra, cuando la solista entona el verso “los muros con historia de hojas”, se sintetizan muchos elementos de toda la composición. El compás de 5/8 reafirma la importancia estructural del número 5. La melodía de la solista se va dilatando en duraciones cada vez más amplias que son una metáfora de la soledad que transmiten los versos, sujetos a la serie

1-2-3-5-3-2-1

de tal suerte que cada sonido tiene una duración en pulsos que emanan de la serie numérica.

con his - to - ria de ho - jas, los

mu - ros con his - to -

ejemplo 16

El clarinete retoma los sonidos de eco que aparecían al inicio de la primera canción. Los ataques son acéfalos, para seguir como sombra al canto. Cada sonido también está sujeto a una organización numérica: 3-5-8-5-3

171 como un eco

ejemplo 17

Una base rítmica, con el sonido seco de las cuerdas tocadas col *legno*, sostiene la pulsación del fragmento. Esta base resulta de elaborar la línea rítmica primigenia del violín, pero por aumentación y con un sutil cambio de color armónico al emplear los dos sets de notas *fa-la-mi-si-la* y *do-mi-si-fa#-mi*. Su organización numérica es, por supuesto, la serie

1-2-3-5-3-2-1

a partir de enlazar el último compás de una sección en 5/8 con la siguiente en 5/4

col legno tratto

p

col legno tratto

ejemplo 18

En la coda ya no hay texto y la voz sólo entona en *boca chiusa* los sonidos del set original, haciendo dúo con el clarinete, difuminando la obra en un final escrito en un compás de 5/8, de tono meditativo.

No he tratado aquí de establecer un “ideario” abstracto, de carácter pre-compositivo, sino de proponer una poética (o un intento de poética) que ha sido el resultado de un quehacer concreto. Un compositor se enfrenta a problemáticas particulares, de carácter eminentemente práctico que se relacionan al interior del proceso compositivo para generar la obra como realidad material: tienen que ver con aspectos tales como forma, ritmo, sonoridad, textura, intertextualidad, etc. El hablar de mis procesos creativos necesariamente me conduce a una reflexión en torno a la composición musical (y a la *techne* implícita en ella). Por primera vez enfrente mi obra a una disección pública de implicancias automusicológicas. Cada una de mis obras ha sido un reto por contestar algunas preguntas: ¿cómo se vive la relación entre identidad personal, contexto y obra? ¿cómo se vive la relación entre tradición, innovación y creación? ¿qué relación hay entre la técnica compositiva y la estética o las necesidades expresivas particulares? ¿con qué recursos construye un compositor su vocabulario personal que hace a su obra distinguible de otras? ¿cómo se construye el oficio compositivo? ¿cómo valorar nuestro quehacer como compositores?

Todas estas interrogantes son como espejos que nos permiten mirarnos en busca de respuestas y que surgen de la necesidad de resolver los problemas cotidianos que nos plantea la práctica compositiva. En este texto, sólo he querido ceñirme a explicar de qué manera un cierto tipo de organización numérica tiene incidencias musicales. Hay otros elementos y otros parámetros que no he tenido ahora en cuenta porque trascienden al uso de la serie de Fibonacci, pero sí he de decir que trabajar con un recurso matemático ha sido uno de los perfiles que le han dado organicidad a mis obras desde hace casi cuatro décadas y me han arraigado la convicción de que en el arte más que inspiración, lo que hay es transpiración.



Coda

Prácticas musicales



Enfoques de la vocalización en el clarinete bajo: técnica clásica y extendida

Approach to vocalization on the bass clarinet: classic and extended techniques

Alexandra Carmen Alvites Barrera

Universidad Nacional de Música

2016075007@unm.edu.pe



Introducción

El presente trabajo de investigación obedece a la situación actual de que la vocalización, al ser un recurso vocal y no propio de la técnica instrumental del clarinete bajo, es un tema poco desarrollado teóricamente en este instrumento, pero que se aplica de forma intuitiva en la práctica diaria para conseguir sonoridad resonante, flexibilidad y facilidad de ataque en todos los registros. Incluso grandes referentes en el clarinete bajo como Josef Horák, Henri Bok y Harry Sparnaay mencionan en sus artículos de investigación los dos enfoques de la vocalización por separado.

El presente trabajo de investigación vislumbra las características y aplicaciones específicas de cada técnica para una ejecución del clarinete bajo consciente y optimizada. En este sentido, se ha propuesto la siguiente pregunta: ¿Cómo se aplican los enfoques de la vocalización en la ejecución del clarinete bajo? Una de las conclusiones a las que se llega es que la técnica clásica se usa todo el tiempo para conseguir sonoridad resonante, flexibilidad y facilidad de ataque en todos los registros al moldear el sonido con vocales, mientras que la técnica extendida solo se ejecuta a pedido de los compositores, para crear una armonía entre la voz y el sonido emitido por el instrumento. Sin embargo, no se consiguen los beneficios mencionados en la técnica clásica.

Se espera aportar al desarrollo de la teoría de sonido ideal en el clarinete bajo, además de contribuir con el estudio de tres casos a la aplicación práctica de este recurso vocal en el estudio diario del instrumento. Sin duda, este trabajo servirá no solo a



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

los estudiantes y docentes de clarinete bajo, sino que podría ser un antecedente para que se establezca este recurso vocal en otros instrumentos de viento madera y metal. Para la investigación, se ha realizado una revisión bibliográfica detallada acerca de las características estructurales, registro y repertorio del clarinete bajo.

1. EL CLARINETE BAJO

Pertenece a la familia de viento madera, encontrándose una octava inferior a comparación del clarinete soprano (Rodríguez, 2015). Es un instrumento aerófono, de lengüeta simple, que tuvo su origen entre 1730 y 1750 (Bok, 2011).

1.1. Origen y desarrollo histórico

Uno de los primeros instrumentos se hallaba en Berlín, pero se perdió en 1945 con la Segunda Guerra Mundial (Sparnaay, 2011). Tenía una sola llave y era considerado más antiguo que el clarinete bajo de Bruselas, dado que este último tenía tres llaves (Bok, 2001). Una, la más larga, servía para producir el *mi* grave (meñique de la mano izquierda), otra llave estaba destinada para el pulgar y una más, para el índice de la mano izquierda, para tocar el *si* bemol (Lewis, 1972). Llevaba una boquilla pequeña, un tudel con la forma del que emplea el fagot, pero algo más ancho, y una campana (Sparnaay, 2011). Su mala sonoridad se debía a una incorrecta proporción de la perforación (Heim, 1981).

En el museo suizo de Lugano se encuentra un tercer ejemplar de ese periodo (Stein, 1958). Al estar equipado con más llaves, es de suponer que se trate de uno construido a finales del siglo XVIII (Sparnaay, 2011). Este instrumento se diferencia del anterior por la inclinación de su campana hacia abajo. En el *L'Avant Coureur* publicado en París, apareció un artículo el 11 de mayo de 1772 sobre el Basse-tube de Gilles Lot, elogiándolo: “Este instrumento, en manos de un músico capaz, no puede dejar de producir un buen efecto, y debe obtener la aprobación del público si se escucha solo o en la orquesta” (Sunshine, 2009). Su sonido se consideraba espléndido y se le presagiaba un gran futuro, hecho que sucede en la actualidad.

En 1793 se creó el Klarinetten – Bass de Johann Heinrich Grenser (1764 – 1813), un modelo muy parecido al fagot, con tres octavas y afinación relativamente buena (Bok, 2011). En años posteriores, diferentes modelos tipo fagot fueron fabricados por Carl August Grenser (1720 – 1807) y Martin Lemp (Viena), así como por Dumas de Sommières, que construyó en 1807 su Basse guerrier, un instrumento provisto de 13 llaves, que fue tocado por el famoso clarinetista Isaac Dacosta (Sparnaay, 2011). Destaca de este modelo su sonido fuerte y compacto, pero a la vez suave. Siendo catalogado además como un instrumento virtuoso dado que Dacosta lo tocó con tanta facilidad y rapidez como si se tratara de un clarinete soprano (Sunshine, 2009). Para 1807 apareció el modelo de Desfontenelles de Liseux, equipado con un *re* grave;

el de Francois Sautermeister, cuyo Basse-orgue se tocaba con la caña contra el labio superior, y el de Johan Samuel Stengel (1771 - 1825) (Sparnaay, 2011). Posteriormente, el luthier Nicola Papalini de Chiaravelle creó en 1820 un modelo llamativo, pues para reducir la longitud del tubo optó por una forma de serpiente (Bok, 2011). Hacia 1828, Johann Heinrich Gottlieb Streitwolf (1779 - 1837) presentó su clarinete bajo diseñado con dos formas de tudel, uno recto y otro curvado, pero seguía siendo el modelo tipo fagot (Reed, 2005). Se fabricaron varios de estos ejemplares de 18 llaves que fueron usados principalmente en orquestas militares (Aber, 1990).

Años más tarde, Catterino Catterini de Padua sacó otro modelo tipo fagot llamado Glicibarifono, afinado en *do* y su extensión de registro era hasta el *do* grave (Bok, 2011). Otros de los fabricantes italianos de este instrumento fueron Majorano Fratelli, Maino y Orsi (Sparnaay, 2011). Luego, Dacosta adaptó el Basse guerrir, para posteriormente trabajar en conjunto con Louis Auguste Buffet y desarrollar un instrumento largo con una campana dirigida hacia abajo (Bok, 1999). Adolphe Sax (1814 - 1894) abordó los problemas fundamentales del instrumento construido hasta ese momento y realizó grandes mejoras (Rodríguez, 2015). Para el final del siglo XIX, se fabricaban clarinetes bajos en 11 países distintos (Sparnaay, 2011). Es importante relucir los modelos de Jean Baptiste Albert pues ya no eran tipo fagot sino parecidos a un saxofón (Bok, 1999).

Fue Selmer quien inició la producción de clarinetes bajos en 1906 (Lewis, 1972). Con el paso de los años, creó en 1930 un clarinete bajo de 17 llaves hasta el *do* grave (Sparnaay, 2011). Posteriormente, en 1954, Buffet Crampon, creó un modelo similar, pero con una campana de menor tamaño (Reed, 2005). Este tuvo, en consecuencia, menor volumen y un sonido ligeramente saturado en los graves.

1.2. Características estructurales actuales

Luego de todos los modelos precursores, hoy en día el clarinete bajo se divide en cuatro partes principales (Ver figura 1): La boquilla de ebonita o cristal, a la que se une una lengüeta (caña o plástico) gracias a una abrazadera. El tudel que ayuda a la afinación del instrumento. El tubo (ébano o granadillo) consta de dos partes (cuerpo superior para la articulación izquierda e inferior para la articulación derecha). Tiene en total 18 orificios de tono y una media de treinta llaves para los semitonos pudiendo así tocar una escala cromática completa (Stein, 1958). En algunos modelos, se han adicionado algunas llaves para aportar alternativas y flexibilidad en la ejecución de pasajes técnicos difíciles (Schiesser y Jan, 2012). Finalmente, la campana de diversos tipos de metal o madera es curvada en la parte inferior del tubo y de mayor tamaño.

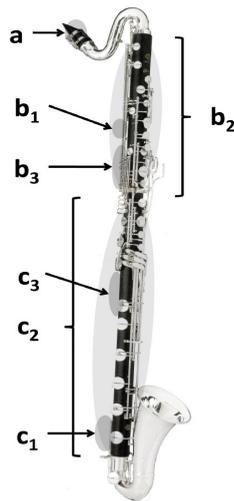


Figura 1. Clarinete bajo actual
Fuente: Sébastien Schiesser & Jan Schacher, *The augmented Bass Clarinet*, 2012.

1.3. Registro del clarinete bajo

Actualmente existen dos tipos de clarinete bajo, uno con una extensión hasta el *do* grave y otro que sólo llega hasta el *mi* grave (Sparnaay, 2011), aspecto que deben considerar los compositores al momento de componer una obra para este instrumento (Ver Figura 2).

<p>Clarinete bajo hasta <i>mi</i> grave</p>	<p><i>nota escrita</i></p> <p><i>sonido real</i></p>
<p>Clarinete bajo hasta <i>do</i> grave (actualmente el más usual)</p>	<p><i>nota escrita</i></p> <p><i>sonido real</i></p>

Figura 2. Registro del clarinete bajo. El primero muestra una extensión hasta el *mi* grave y el segundo hasta el *do* grave.
Fuente: Harry Sparnaay, *El clarinete bajo*, 2011, p. 53.

A pesar de que existe un registro establecido, este instrumento tiene extremada facilidad para tocar armónicos debido a la longitud del tubo y el sistema de llaves cerrado a diferencia del clarinete soprano (Bok, 2001). Por lo tanto, se pueden conseguir notas más agudas, teniendo como límite las posibilidades del propio intérprete.

1.4. Evolución del repertorio musical

Durante el siglo XVIII, se desarrolló estructuralmente al clarinete bajo y en la última parte del siglo XIX obtuvo una amplia aceptación como instrumento viable para la orquesta (Sunshine, 2009).

La primera ópera en la que el Glicibarifono, antecesor del clarinete bajo, tuvo un papel protagónico fue *Emma di Antiochia* de Giuseppe Saverio Mercadante (1795 – 1870), estrenada el 8 de marzo de 1834 en el teatro La Fenice de Venecia (Ver Figura 3) (Sparnaay, 2011).

Figura 3. Fragmento de *Emma di Antiochia* de Giuseppe Saverio Mercadante.
Fuente: Harry Sparnaay, *El clarinete bajo*, 2011, p. 35

En esta obra predomina el registro medio (verde) y agudo (celestes). Sin embargo, aún no se exploran en su totalidad los registros extremos: grave (morado) y sobreagudo (naranja). Allí se puede ver uno de los dos sistemas de notación: el francés que se escribe en clave de sol, aunque el sonido real es una novena mayor más grave y el sistema alemán en el que la parte se escribe en clave de fa, y el sonido real es una segunda mayor más grave.

Dos años más tarde, el compositor Giacomo Meyerbeer (1791 – 1864), fascinado con la sonoridad del instrumento, lo empleó en su ópera *Les Huguenots*, estrenada en París el 29 de febrero de 1836 (Ver Figura 4) (Eugene, 2017). El mismo día, Sigismund von Neukomm (1778 – 1858) finalizó su obra *Make haste, O Lord, to deliver me*, Psalm 70 para contratenor con voz femenina, clarinete bajo concertante y orquesta (Sparnaay, 2011).

En esta obra además de emplear los registros medio (verde) y agudo (celeste), se hace mayor uso de los registros extremos: Grave (morado) y sobreaagudo (naranja) (ver figura 4). Cabe resaltar que el clarinete bajo para ambas obras estaba afinado en *do* y llegaba hasta el *do* grave. Posteriormente, se fabricaron clarinetes bajos afinados en *sib* y la con una extensión hasta *do*₂ (nota escrita) (Rodríguez, 2015). El primero se emplea hasta la actualidad y el segundo cayó en desuso por lo que su producción es limitada.



Figura 4. Extracto de *Les Huguenots* de Giacomo Meyerbeer. Fuente: Harry Sparnaay, *El clarinete bajo*, 2011, p. 35

A diferencia del clarinete soprano donde ya existía la tradición de recitales con obras clásicas y románticas, la aparición del clarinete bajo como solista fue tardía a mediados del siglo XX (Horák, 1977). En 1955, el clarinetista bajo checo Josef Hórák (1931 – 2005) dio un recital de clarinete bajo solo, marcando un hito histórico (Sunshine, 2009). A partir de este punto, Hórák realizó muchas transcripciones en un inicio dada la escasez de repertorio propio para clarinete bajo. Luego desarrolló obras inéditas junto a otros compositores, solo por mencionar algunos: Olivier Messiaen (1908 – 1992), Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007), Pierre Boulez (1925 – 2016), Edgard Varèse (1883 – 1965) y Milton Babbitt (1916 – 2011) expandiendo el lado lírico del instrumento (Sunshine, 2009). Los pioneros contemporáneos Harry Sparnaay (1944 – 2017) (Ver figura 5) y Henri Bok (1950 – actualidad) (Ver figura 6) dedicaron su vida a ampliar el uso de técnicas extendidas (Watts, 2022). Algunas de ellas son: *Slap Tongue*, *bisbigliando*, *frullato*, *vibrato* y *smorzato*, dientes sobre la caña, *glissandi*, el uso de la voz, sonidos de llaves, tocar con cinta y otros medios, cuartos de tono, multifónicos (Spinelli, 2010; Álvarez, 2014). Ambos clarinetistas bajos fomentaron la creación de un vasto repertorio para este instrumento y la formación de nuevas generaciones de clarinetistas especializados.



Figura 5. Figura 5. Ensayo con la Orquesta Filarmónica de Róterdam bajo la dirección de Luciano Berio para el estreno de *Chemins Ilc* (1972).

Fuente: Harry Sparnaay, *El clarinete bajo*, 2011, p.36



Figura 6. Concierto del Duo HeRo en Países Bajos, Henri Bok y Rob van Ravel (2009).

Fuente: Portafolio del fotógrafo Eddy Westveer

Hoy en día, existe una predilección de muchos compositores por el clarinete bajo debido a su amplio registro de más de cuatro octavas y media, flexibilidad y extraordinaria capacidad para crear nuevos sonidos que brindan un toque mágico a las obras musicales (Bok, 2011). Es así como este instrumento tiene un vasto repertorio y es tan versátil que se halla en cualquier género musical (Whatts, 2022).

2.TÉCNICA DE VOCALIZACIÓN EN EL CLARINETE BAJO

Uno de los primeros registros de la técnica de vocalización se halla en el libro *El arte de tocar clarinete* de Keith Stein, publicado en 1958. En este se analizan todos los aspectos técnicos para una correcta ejecución de la familia del clarinete. En el capítulo “Vocalización” la autora explica que esta técnica se trata de concientizar las estructuras anatómicas del tracto vocal en conjunto con el aire en movimiento como vehículo para darle forma al sonido. El tracto vocal está constituido por la cavidad oral, nasal, faringe y laringe (Eras, 2018). En la cavidad nasal, se hallan los senos paranasales que son espacios de resonancia que afectan el sonido, amplificándolo y enriqueciendo su timbre (Recatalá, 2017).

2.1. Partes anatómicas implicadas

El tracto vocal de cada individuo es único, pero se puede moldear en forma y dimensión mediante la pronunciación de vocales, esto influye principalmente sobre los labios, lengua, mandíbula, paladar blando, faringe, embudo ariepiglótico y laringe (Ortega, 2014). Además, ayuda a relajar las membranas de la pared interna y los músculos del canal a lo largo del recorrido de la columna de aire, obteniéndose una mejor tolerancia del aire presurizado a nivel interno y, sobre todo, si es un instrumento de gran tamaño con alta demanda de aire, como el caso del clarinete bajo y del clarinete contrabajo (Gonzales, 2017).

Esta técnica vocal es aprovechada óptimamente en el clarinete bajo, por ser un instrumento de calibre cilíndrico cerrado en un extremo. Por tanto, se debe tener un máximo de aire presurizado en el extremo cerrado (la boquilla) y un mínimo de presión cerca de la primera llave abierta (o la campana) (Pastor, 2011). Estas condiciones hacen que solo emita las resonancias que siguen los armónicos impares de una serie armónica. Sin embargo, algunos componentes pares también participan de la vibración, generados por el efecto de la lengüeta, las resonancias del tracto vocal y las zonas ampliadas del tubo contribuyen en la calidad tonal del instrumento (Pastor, 2011).

Tocar el clarinete bajo requiere entonces de cambios en la configuración del tracto vocal para tener dominio sobre el rango, entonación y dinámica. Más aún, nuestros timbres personalizados son fuertemente influenciados por como nosotros manipulamos el tracto vocal al resonar cada nota.

2.2. Enfoques de la vocalización

En la actualidad, existen dos enfoques de la técnica de vocalización: técnica clásica y extendida.

2.2.1 Técnica clásica

Se emplea en el clarinete bajo de forma permanente e intuitiva en la cotidianidad. Eugene (2017) sostiene que la técnica de vocalización ayuda a conseguir un buen volumen y vitalidad de sonido. Incluso, explica que, si alguno de los factores implicados en la técnica fallase, se comenzarían a crear mecanismos compensatorios que terminarían afectando la emisión de aire, el sonido resonante y la flexibilidad en todos los registros.

Algunas formas del tracto vocal son aprendidas fácilmente como al pronunciar /a/ u /o/ pues resultan más naturales. Sin embargo, pronunciar una /i/ aunque requiere determinación y constante repetición para la memoria muscular, favorece al dominio

de la gran mayoría de los registros y a su vez mejora el tono y la afinación (Gonzales, 2016). Independizar la lengua de la firmeza de la embocadura para pronunciar una /i/, ayuda a que este músculo se arquee hasta casi tocar el paladar, creando resistencia en la columna de aire (Montserrat y Hofmann, 2020).

Por otro lado, cuando se quiere realizar una variación de tono – color, Bok (2011) sostiene que puede ser mediante digitaciones alternativas o modificar la presión de la columna de aire. En esta última, la vocalización es crucial, creando así toda una gama de colores que aprovechar durante la ejecución. Además, La pronunciación de sílabas que contienen vocales como /a/, /o/ o /i/ permiten darle claridad y emitir la articulación deseada (Steinel, 2000). A su vez, esto ayuda en el ataque inicial y final de cada nota.

2.2.1 Técnica extendida

El célebre clarinetista bajo Harry Sparnaay publica en el 2011 su libro *El clarinete bajo*. En él, relata su biografía, recopila repertorio contemporáneo, analiza todos los aspectos técnicos y posibilidades sonoras de este instrumento. Allí describe todas las técnicas extendidas y una de sus favoritas era el uso de la voz donde se emplea un enfoque de la vocalización. Esta consiste en tocar una nota y cantar/hablar al mismo tiempo, pronunciando vocales o sílabas específicas para crear una armonía entre el clarinete bajo y la voz.

Existen cuatro formas de llevar a cabo esta técnica (Bok, 2011):

a) Cantar la misma nota que esta señala con el símbolo.



b) Cantar una nota diferente a la que se toca.



c) Partir de un sonido sostenido en la voz y en el instrumento.



d) Cantar o hablar en el clarinete bajo, usándolo a modo de resonador, sin ningún tono instrumental específico.

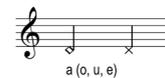




Figura 7. Extracto de *Monolog* de Isang Yun. Fuente: *El clarinete bajo*, Harry Sparnaay, 2011, p. 41.

2.3. Análisis de dos casos

Técnica clásica

A. Variación tono - color

En el capítulo de Notación del libro *El clarinete bajo* de Harry Sparnaay se muestra un extracto de una obra de Isang Yung (1917 – 1995) donde señala el dominio que debe poseer el intérprete por las dinámicas solicitadas (Ver figura 7).

Para un pianísimo (naranja) con sonoridad resonante, flexibilidad en los cambios de registros que se ven: agudo (celestes) y medio (verde); y facilidad de ataque se debe hacer uso de la técnica clásica.

Existe un área que se halla por encima de las cuerdas vocales llamada embudo epiglótico (Ortega, 2014). Cuando se vocaliza una “o” o una “a”, la abertura del embudo epiglótico se reduce y los cartílagos aritenoides se aproximan a la parte inferior de la epiglotis, llamada peciolo (González, 2017). Con ello, se obtiene un sonido más claro y no aspirado e incluso se puede aumentar el volumen. De manera adicional, la presión del aire es menor y con ello se logra un sonido cálido y oscuro.

B. Registro sobreagudo

Josef Horák (1931 – 2005) es conocido como el Paganini del clarinete bajo debido a su asombroso dominio de las notas más altas del instrumento (Ver figura 8). Su padre, quien era flautista, le enseñó su técnica para el registro sobreagudo y a su vez Josef, recurrió a algunas cantantes como Věra Soukupová (1932) y Brigita Šulcová para ampliar el registro del clarinete bajo. Imitando las notas de falsete de los cantantes usando menos presión a medida que avanzaba, produjo un rango de notas muy seguro pero flexible.

Las partes anatómicas implicadas en el falsete son las siguientes: cierre glótico incompleto con gran paso de aire, gran ondulación y cantidad de mucosa, poco contacto de los pliegues vocales, repliegues delgados y semi-alargados, mínima



Figura 8. Emma Kovárnová y Josef Horák tocando en Praga en 1986. Fuente: Melissa Sunshine, *The bass clarinet recital*, 2009, p.9.

tensión y laringe elevada (Machuca y Blas, 2017). Para lograr menor presión al ascender es clave moldear y a la vez relajar las estructuras internas mediante la pronunciación de una /a/ u /o/ obteniendo control muscular, reduciendo el factor de riesgo en el registro sobreagudo y un sonido liviano (Gonzales, 2016). Los resultados obtenidos por León y Valdivieso (2002) muestra que las vocales /i/ y /u/, en ese registro, tienen mayor perturbación de la regularidad y estabilidad de la frecuencia y amplitud del sonido; ya que se ejerce un mayor esfuerzo en los músculos al pronunciar esas vocales cerradas.

Técnica extendida

a. en el capítulo “Uso de la voz” del libro *El clarinete bajo* de Harry Sparnaay (2011)

Figura 9. Extracto de. Fuente: Rachael Morgan para su obra *Matahourua, Tres miniaturas para clarinete bajo*; Harry Sparnaay, *El clarinete bajo*, 2011, p. 102.

propone una nueva posibilidad de colorear el tono del clarinete bajo con la voz por encargo de la compositora Rachael Morgan para su obra *Matahourua, Tres miniaturas para clarinete bajo*, de 2009 (Ver figura 9).

Como se observa en la imagen, el recuadro naranja muestra las notas que deben ser cantadas con la voz y el recuadro celeste muestra las notas que se tocarán con el instrumento. Al no estar indicadas las vocales que se debe usar, el intérprete elige las vocales que ha de pronunciar, siendo las más cómodas y necesarias para lograr una armonía con diversas coloraturas. Cuando el clarinetista bajo canta o tararea una nota muy próxima de la que está tocando, entonces, debido a la interferencia, surgen pulsaciones. Cuando la nota cantada se acerca a la nota que está sonando, las pulsaciones se hacen más lentas, y cuando las notas coinciden, las pulsaciones desaparecen. Es importante mencionarle al compositor que no haga un uso prolongado de esta técnica extendida en el registro agudo o sobreagudo debido a la dificultad (Bok, 2011).

Todos estos fenómenos descritos crearon sonoridades muy interesantes para ese entonces y trascendieron hasta el día de hoy como una de las técnicas extendidas más populares entre los compositores (Sparnaay, 2011).

CONCLUSIONES

- La facilidad para desarrollar la vocalización en el clarinete bajo se debe a sus características estructurales naturales como la longitud del tubo y el sistema de llaves cerrado que facilitan moldear el sonido con vocales y emitir armónicos.
- La evolución de un repertorio musical propio fomentó la búsqueda de recursos en otras áreas como la vocal que optimizaran la técnica instrumental del clarinete bajo.
- La relajación de las membranas de la pared interna y los músculos del canal a lo largo del recorrido de la columna de aire brinda mayor tolerancia al aire presurizado, permitiendo así una mejor ejecución del clarinete bajo e instrumentos homólogos de gran tamaño.
- La técnica clásica de la vocalización optimiza la técnica instrumental en aspectos de sonoridad más resonante, flexibilidad y facilidad de ataque de todas las notas en los registros grave, medio, agudo y sobreagudo.
- La técnica extendida de la vocalización crea una armonía entre la voz y la nota emitida por el instrumento. Este efecto sonoro es aprovechado por los compositores contemporáneos.
- La técnica clásica se usa permanentemente y de forma intuitiva, mientras que la

técnica extendida solo se ejecuta a pedido de los compositores. Sin embargo, en esta última no se consiguen los beneficios mencionados en la técnica clásica.

REFERENCIAS

Aber, T. (1990). *A history of the bass clarinet as an orchestral and solo instrument in the nineteenth and early twentieth centuries and an annotated, chronological list of solo repertoire for the bass clarinet from before 1945*. [Tesis de doctorado, University of Missouri]. Repositorio institucional UM. https://www.circb.info/sites/default/files/Aber_Dissertation.pdf

Álvarez, I. (2014). *Las técnicas extendidas en el clarinete del repertorio español (1970 - 1990): Estudio analítico comparativo*. [Tesis de maestría, Universidad de Valladolid]. Repositorio institucional Universidad de Valladolid. https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/8027/TFG_F_2014_70.pdf;jsessionid=A5A5079BF4B102FD44A6CF2F06E249D4?sequence=1

Bok, H. (2011). *Variations in tone-colour. New techniques for the bass clarinet*. Shoepair Music Productions.

Bok, H (2001). The bass clarinet. Musical performance.

Bok, H (1999). The bass clarinet as a solo instrument. Musical performance.

Eugene, c. (2017). *Selected orchestral excerpts for bass clarinet with piano reduction*. [Tesis de doctorado, Universidad del Norte de Texas]. Repositorio institucional UNT]. https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc984170/m2/1/high_res_d/OMEARA-DISSERTATION-2017.pdf

Eras, C. (2018, 8 de marzo). La técnica vocal como herramienta en el desarrollo de los instrumentistas de viento – madera. *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte*. 15 (4). <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/revpos/issue/view/166>

González, D. (2017). A vowel – based method for vocal tract control in clarinet pedagogy. *ISME*, 1(11). <https://doi.org/10.1177/0255761416689840>

González, D. (2016, 20 de mayo). La embocadura interior: configuraciones del tracto vocal en la pedagogía del clarinete. *Lista Electrónica Europea de Música en la Educación*, 20(37). file:///C:/Users/alexa/Downloads/9876-28997-1-PB.pdf

Heim, N. (1981). Bass Clarinet music. *The Clarinet*.

Horák, J. (1977). The course of the bass clarinet to a solo instrument and the problems with it. *The Clarinet*.

León, H & Valdivieso, H. (2002). Timbre vocálico y esfuerzo de las cuerdas vocales. *Revista estudios filológicos*. 37(4), 65 – 75. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132002003700004

Lewis, D. (1972). *The structural development of the bass clarinet*. [Tesis de doctorado, Columbia University]. Repositorio institucional Columbia University. <https://www.proquest.com/openview/0f9b98e9a99de23a789893fd66f5d856/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>

Machuca, D & Blas, J. (2017). El registro como limitante. *Revista institucional de UNLP*. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/66297>

Montserrat, P. & Hofmann, A. (2020). The influence of the vocal tract on the attack transients in clarinet playing. *Journal of New Music Research*, 49:2, 126-135. <https://doi.org/10.1080/09298215.2019.1708412>

Ortega, A. (2014, 8 de julio). La laringe y la ejecución de instrumentos de viento. *Revista Huellas*. 13 (8), 51 – 60. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/5897/006-ortega-revistahuellas2014-n8.pdf

Pastor, V. (2011). Aproximación a la acústica del clarinete. *Revista de acústica*. 42(3), 40 – 51. http://www.sea-acustica.es/fileadmin/publicaciones/revista_VOL42-34_06.pdf

Recatalá, C. (2017). *La vocalización en los instrumentos de viento metal. Una aplicación en el aula de trompeta*. [Tesis de maestría, Universidad Jaime I]. Repositorio institucional UJI]. <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/172785>

Reed, T. (2005). *The Bass Clarinet*. Jupiter Education Services.

Rodríguez, M. (2015). *El clarinete bajo en Colombia: Panorama general del repertorio, los intérpretes y los procesos de formación*. [Tesis de maestría, Universidad EAFIT]. Repositorio institucional EAFIT. <https://core.ac.uk/download/pdf/47250564.pdf>

Schiesser, S. (2012, 5 de marzo). SABRe: Then Augmented Bass Clarinet. *Revista New Interfaces for Musical Expression*. 22 (19). https://www.researchgate.net/publication/282150933_SABRe_The_Augmented_Bass_Clarinet

Sparnaay, H. (2011). *El uso de la voz. El clarinete bajo, una historia personal*. Periferia sheet music.

Spinelli, E. (2010). Multifónicos en el clarinete: Un estudio comparativo. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*. 24 (24). <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/904/1/multifonicos-clarinete-estudio-comparativo.pdf>

Stein, K. (1958). *Voicing the tone, opening up, and playing through the clarinet. The art of clarinet playing*. Michigan State University.

Sunshine, M. (2009). *The bass clarinet recital: The impact of Josef Horák on recital repertoire for bass clarinet and piano and a list of original works for that instrumentation*. [Tesis de doctorado, Northwestern University]. Repositorio institucional NU. https://www.circb.info/sites/default/files/Simmons_Dissertation.pdf

Steinel, M. (2000). *Essential elements for jazz ensemble*. Hal Leonard Corporation.

Watts, S. (2022). *A guide to bass clarinet repertoire*. University of Sheffield.

Reseña



Reseña de producción discográfica de música y tecnología editada por el Laboratorio de Música Electroacústica y Arte Sonoro de la Universidad Nacional de Música



Isaac Grados García



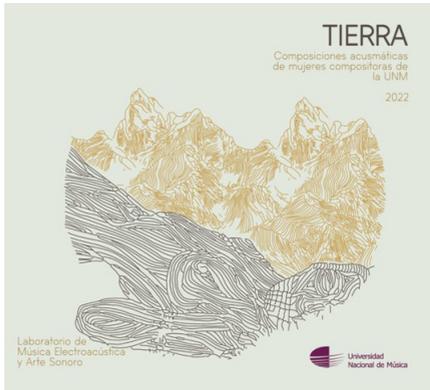
A lo largo de este año, la Universidad Nacional de Música ha realizado dos publicaciones fonográficas, como parte de las actividades que realiza la Vicepresidencia de Investigación de esta institución, por medio de la Dirección de Innovación y Transferencia Tecnológica y el Laboratorio de Música Electroacústica y Arte Sonoro. Estos discos cuentan con la participación de estudiantes de esta universidad, y representan una mirada a una nueva generación de compositores y sus obras.

El primer disco, *Tierra – Composiciones acusmáticas de mujeres compositoras de la UNM (2022)*, es un disco de doce obras compuestas por seis mujeres compositoras: Naid Cruz, Yemit Ledesma, Jacqueline Reyes, Wendolyne Guerra, Alexandra López Barrionuevo y Claudia Sofia Alvarez. El nombre del disco da a entender el trabajo que se está haciendo, para visibilizar a las mujeres activas en la composición musical académica peruana, así como en el uso de nuevas sonoridades, técnicas y tecnologías para la composición, ampliando los posibles lenguajes musicales. Es notorio que este disco es el primero en su género en el país y el posible comienzo de una cultura de composición acusmática, es decir, de piezas pensadas para la escucha amplificadas, en la que se considera el aporte femenino y la presencia de compositoras realizando actividades de innovación musical. Es notable también, la variedad estética y sonora producida por las diferentes composiciones del disco, demostrando el proceso de maduración compositiva y el deseo de reflejar identidades personales en el uso de los lenguajes músico-tecnológicos.



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

El disco incluye información valiosa para entender los procesos realizados, a través de dos textos: el primero, por parte de José Ignacio López Ramírez Gastón, explicando el proyecto y sus antecedentes, y un segundo texto, de la compositora Claudia Sofía Álvarez, bajo el título de “¿Mujeres Compositoras?” En este sentido, el disco no solamente tiene un valor sonoro, sino también educativo.



Disco Tierra

TIERRA

Composiciones acústicas de mujeres compositoras de la UNM

FICHA TÉCNICA

Serie electroacústica **002**

Periodo **2020-2021**

**LABORATORIO DE MÚSICA
ELECTROACÚSTICA Y ARTE SONORO**

Director del proyecto

José Ignacio López Ramírez Gastón

Coordinadora asistente del proyecto

Claudia Sofía Alvarez

Contacto

electroacustica@unm.edu.pe

Producción general

Universidad Nacional de Música

Presidenta de la Comisión Organizadora

Lydia Hung Wong

Vicepresidente de Investigación

Diego Puertas Castro

Diseño

Isabel Rojas Colchado

Masterización

José Ignacio López Ramírez Gastón

Enero 2022

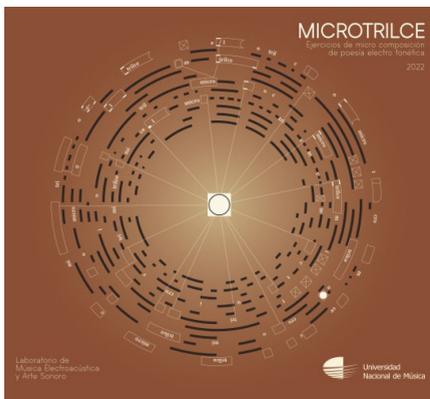
Compositoras:

- **Naid Cruz**
- **Yemit Ledesma**
- **Jacqueline Reyes**
- **Wendolyne Guerra**
- **Alexandra López Barrionuevo**
- **Claudia Sofía Alvarez**

El segundo disco *Microtrilce. Ejercicios de micro composición de poesía electro fonética* (2022), es una propuesta artística original que no suele encontrarse en los trabajos de composición nacionales. En este caso, no solo es el producto final, sino también el discurso y proceso implícitos en ellos. El disco es el resultado del trabajo de experimentación sonora realizado en la Universidad Nacional de Música en el 2020 y cuenta con una composición de José Ignacio López Ramírez Gastón y con otras de los estudiantes de la UNM Renzo Garcés, Isaías Alonzo Balvín, Álvaro Ocampo, Carlos Soria, Jorge Luis Quispe Córdova, Saúl Medina Valenzuela, Michael Magán Palomino, Bryan Ki San Yep Valencia y Diego Berrospi Gutiérrez.

El disco está basado en los poemas de César Vallejo publicados en *Trilce* (1922) con motivo de celebrarse los cien años de este trabajo fundamental de la experimentación poética nacional. Es un bello espejo artístico que busca romper cánones y hacer difusas las fronteras disciplinarias en el arte, siendo un proyecto intermedio entre la poesía y la música, como grandes ramas independientes de la actividad artística.

Por un lado, está el poeta César Vallejo quien buscaba romper las estructuras y reglas literarias establecidas en su poemario *Trilce*; por el otro, los compositores de este disco, que usaron y se alimentaron artísticamente de los poemas vallejanos para generar sus obras, rompiendo con cualquier estructura musical o sonoridad definida en el mundo clásico-académico.



Disco Microtrilce

MICROTRILCE
Ejercicios de micro composición de
poesía electro fonética

FICHA TÉCNICA

Serie electroacústica **003**

Periodo **2020-2022**

LABORATORIO DE MÚSICA

ELECTROACÚSTICA Y ARTE SONORO

Director del proyecto

José Ignacio López Ramírez Gastón

Contacto

electroacustica@unm.edu.pe

Producción general

Universidad Nacional de Música

Presidenta de la Comisión Organizadora

Lydia Hung Wong

Vicepresidente de Investigación

Diego Puertas Castro

Diseño

Isabel Rojas Colchado

Masterización

Joni Chiappe

José Ignacio López Ramírez Gastón

Camilo Uriarte Trancon

Septiembre 2022

Compositores:

- **José Ignacio López Ramírez Gastón**

- **Renzo Garcés**

- **Isaías Alonzo Balvín**

- **Álvaro Ocampo**

- **Carlos Soria**

- **Jorge Luis Quispe Córdova**

- **Saúl Medina Valenzuela**

- **Michael Magán Palomino**

- **Bryan Ki San Yep Valencia**

- **Diego Berrospi Gutiérrez**

Sin duda, lo que encontramos en ambos discos, es el uso de la tecnología en la experimentación sonora musical, que muchos podrían considerar como fuera de lo común en un “conservatorio de música académica”. Las técnicas y estéticas que derivan del desarrollo tecnológico musical han tenido un comienzo fundacional y, actualmente, continúan siendo empleadas en los “conservatorios de música académica” a lo largo y ancho del mundo. Como sabemos, en el caso peruano, han existido siempre compositores interesados en la experimentación musical trabajando desde el ángulo académico.

Esta mirada hacia la nueva generación de compositores de la universidad que nos permiten ambos discos, deja ver a creadores que están siendo formados entre la tradición musical clásica y las nuevas vanguardias tecnológicas musicales, con una paleta de conocimientos y sonidos más amplios, con recursos que han sido puestos a su disposición para que moldeen las expresiones y creaciones musicales que nazcan del cruce de tecnología e imaginación.

Esperaremos nuevas publicaciones de la Universidad Nacional de Música de claro perfil vanguardista.



Partituras



La plegaria del huérfano¹



Luis Duncker Lavalle
(15-VI-1874 – 20-X-1922)



ANTE EL ATAUD DE LUIS DUNCKER LAVALLE



Luis Duncker Lavalle notable compositor y pianista peruano, recientemente fallecido en Arequipa

Apareció en uno de los álbumes de la profesora Hilda Vargas Midolo, quien fue una maestra de música en Arequipa, activa en la segunda mitad del siglo XX. Falleció a finales de la década de 1990. El álbum se lo obsequió en vida a Amílcar Victoria Pacheco, cantante, quien es el dueño actual. En 1999, él le prestó el álbum a la musicóloga Zoila Elena Vega Salvatierra quien encontró en el mencionado cuaderno esta canción (pp. 138-139), junto con una de Pablo Chávez Aguilar y algunas de otros compositores arequipeños. Fue copiada a mano por una persona que sólo indica sus iniciales "M. D." y la realizó entre el 27 y el 30 de octubre de 1936. A su vez, la doctora Vega Salvatierra ha facilitado una copia de la pieza para publicarla en el presente número de ANTEC, revista peruana de investigación musical de la Universidad Nacional de Música, conmemorando el centenario de la muerte del ilustre compositor arequipeño.

Aurelio Tello M.

1. Foto extraída de la revista *Mundial*, 17 de noviembre de 1922.



La plegaria del huérfano

Luis Duncker Lavallo
Poesía del Dr. M. Rafael Valdivia

Piano

6 Hu - boum

11 dí - a fe - liz en queel cie - lo, la ple - ga - ria del

16 huér - fa - noo - yó. Qui - soal fin pro - di - gar - leun con -

21 sue - lo y tu no - blee - xis - ten - cia sur - gió.

Pno.

26 1. 2.
— Hu - boyn gió. Men - sa je - ra de paz y ven-

Pno.

31
tu - ra, fir - me a - po - yo del bien y el ho - nor.

Pno.

36
— Tú nos brin - das bon - dad y ter - nu - ra, — nos das

Pno.

41 1.
cien - cias vir - tu - des ya - mor. mor.

Galería



Victoria Santa Cruz¹

(1922-2014)

Aurelio Tello

Hay personas a quienes el talento para el arte les viene de estirpe. Nacen tocadas por la gracia de los dioses. Cuando cultivan los dones con que vienen al mundo, realizan hechos y acciones que dejan huella en cuanto camino les toca andar. No pasan por el mundo sin irradiar la luz interior que emana de ellas. Ejercen una capacidad de convocatoria que aglutina individuos alrededor de sus iniciativas. Y cuando parten al viaje infinito, dejan flotando por largo tiempo los aromas de su ingenio y creatividad. “A quien mucho hereda, no hay bien que no le suceda” reza el antiguo refrán. De ese calibre era Victoria Eugenia Santa Cruz Gamarra, nacida el 30 de agosto de 1922, en el hogar de Nicomedes Santa Cruz Aparicio, escritor y dramaturgo, y Victoria Gamarra, bailarina de marinera y zamacueca y que solía canturrear décimas a ritmo de socabón. Fue hermana de Nicomedes (decimista, cantor y poeta), Rafael (torero, cantor y bailarín de marinera), Fernando (virtuoso tocador de cajón y cantor) y otros igualmente dotados hermanos. Un siglo después, conmemoramos ese nacimiento como el punto de partida de una de las vidas más fructíferas de la cultura peruana, desplegada en diversidad de actividades: compositora, coreógrafa, cantante, bailarina, diseñadora, estudiosa de la cultura afroperuana, directora, maestra. Perteneció a Cumanana (1958), fundó Teatro y Danzas negras del Perú (1968), dirigió el Centro de Arte Folclórico (1969), estuvo al frente del Conjunto Nacional de Folklore (1973), enseñó en la Universidad Carnegie Mellon, de Pittsburg (1982-1999). Le dejó a nuestra música popular algunas creaciones inolvidables: el vals “Callejón de un solo caño”, el poema “Me gritaron negra”, un conjunto de pregones –“El frutero”, “La misturera”, “El aguador”, “La tamalera”– y contribuyó a la recuperación-recreación-reinvención del folclore afroperuano. En el centenario de su nacimiento, la Universidad Nacional de Música le rinde un sencillo homenaje en las páginas de *ANTEC, revista peruana de investigación musical*.

1. Fotografía proporcionada por Octavio Santa Cruz Urquieta, cuidador del acervo de la familia Santa Cruz.



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 entretrejo de redes en torno a la investigación musical. *Antec* se publica digital y físicamente con una periodicidad de dos números anuales.

1. Características formales del manuscrito

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

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

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

El manuscrito deberá contener los siguientes elementos como encabezado:

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

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

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

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

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

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

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

2. Formas para la revista

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

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

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

3. Evaluación de artículos de investigación

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

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

4. Derechos de autor

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

5. Citas y referencias

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

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

Referencias

a. Autor o autores de libros

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

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

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

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

c. Autor institucional o corporativo / colección

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

d. Autor institucional o corporativo / una institución como editor

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

e. Capítulo de libro

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

f. Capítulo en un libro de congreso

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

g. Artículo de revista

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

h. Tesis

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

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

i. Documentos en línea

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

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

j. Leyes

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

k. Comunicaciones personales

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

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



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 practica: 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.

Diciembre 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
