Instituto de Investigación

DICIEMBRE 2024
Vol. 8, n.º 2

ANTEC

REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL



LIMA ISSN: 2521-8565

Universidad Nacional de Música

Instituto de Investigación



ANTEC

REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

Vol. 8, n.° 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

Víctor Hugo Ñopo Olazábal
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

Editor responsable de la revista
Aurelio Tello Malpartida
Universidad Nacional de Música, Perú

Asistente del ININ-UNM
Angela Morales Ortiz
Universidad Nacional de Música, Perú

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

Corrector de estilo
Aurelio Tello Malpartida

Ilustración y diagramación
Patricia Kishimoto

Revista indexada en:

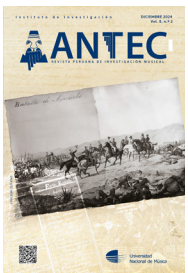
Verificación de originalidad:

Universidad Nacional de Música
Antec: Revista Peruana de Investigación Musical / Universidad Nacional de Música, Instituto de Investigación. Vol. 8, N.° 2 (Diciembre, 2024). – 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 Attribution-NonCommercial-Noderivatives 4.0 International (CC BY NC ND)



PORTADA

Este año se conmemora el bicentenario de la Batalla de Ayacucho, que hizo posible poner punto final a tres siglos de dominación española en América del Sur. Por esta razón, *ANTEC revista de investigación musical* de la UNM, dedica una parte de su contenido a la conmemoración de dicha gesta. De allí que para su portada se haya escogido la reproducción del cuadro *La Batalla de Ayacucho*, en el que se representa a Antonio José de Sucre saludando a sus generales después de la contienda en el campo de batalla, del pintor venezolano Martín Tovar y Tovar, uno de los varios artistas decimonónicos que contribuyó a preservar la memoria de tan trascendental hecho militar.

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 hights of sound development from the prehispanic world, as evidence by iconography, sculptural representations of musicians, and actual musical instruments that have been preserved handcrafted in ceramic, metal, and reeds. 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.*

Referencias de las imágenes de la portada

Biblioteca Nacional del Perú. (2023, 4 de diciembre). Biblioteca Nacional del Perú recuerda gesta histórica de la Batalla de Ayacucho. *Biblioteca Nacional del Perú.* https://www.gob.pe/institucion/bnp/noticias/876828-biblioteca-nacional-del-peru-recuerda-gesta-historica-de-la-batalla-de-ayacucho

El País. (2021, 8 de diciembre). Ayacucho: escenario de la batalla a muerte que dio la independencia a Perú. *El País.* https://elpais.com/cultura/2021-12-09/ayacucho-escenario-de-la-batalla-a-muerte-que-dio-la-independencia-a-peru.html

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. (s.f.). 8. *La campaña final.* Ministerio de Cultura. Proyecto Bicentenario 2021. https://mnaahp.javieryamashita.com/area-8

Contenido

PRELUDIO

La antara de esta edición.....10

Aurelio Tello Malpartida
Editorial.....12

DOSSIER

Rememoración del Centenario de Ayacucho

Aurelio Tello Malpartida
1. El *Himno conmemorativo del centenario de la batalla de Ayacucho* de Severino Sedó.....17

En torno al bicentenario de las batallas de Junín y Ayacucho

José Manuel Izquierdo
1. La redención de Alzedo: o un posible contexto a la *Canción a la Batalla de Ayacucho*.....25

Aurelio Tello Malpartida
2. Mariano Pablo Rosquellas y la sinfonía *La batalla de Ayacucho* (1832): un temprano homenaje a la gesta libertadora.....41

Zoila Vega Salvatierra
3. Patria sonora: música patriótica, marchas y otros sonidos militares en las vísperas de Ayacucho.....59

Korina Irrazábal Laos
4. "Largo tiempo el peruano oprimido...": Una aproximación histórica sobre la inclusión de la estrofa apócrifa en el Himno Nacional del Perú, contenido en el *Álbum de Ayacucho* de 1862.....91

TEMAS

Artículos de fondo

Reynaldo Antonio Pavia Melgar
1. Hermanos Díaz Barraza: recopilación y análisis de su obra musical.....108

Juan Carlos Molano Zuluaga
2. La performatividad sonoro-musical del género *parrandero*: Una disputa simbólica en los Andes colombianos.....146

Pablo Rubio Vargas y Jorge Rodrigo Sigal Sefchovich
3. Paisajes sonoros: interdisciplina creativa y el uso de cantos de las aves.....170

Marco Sadiel Cuentas Peralta
4. De pregones y afiladores: conexiones improbables entre la música de Enrique Iturriaga y la de José Ignacio López Ramírez Gastón.....184

Contenido

Daniel Alonso Canales Madero y Víctor Hugo Ñopo Olazábal
5. "Para mantener la cordura": experiencias sobre la práctica del *songwriting* durante la pandemia del COVID-19.....200

Dante Edmundo Valdez Ortiz
6. Epicuro y la música como propedéutica hacia la felicidad.....224

Elí Díaz Jara y Víctor Hugo Ñopo Olazábal
7. Músicos en movimiento: comprendiendo el movimiento corporal en la interpretación musical de clarinetistas.....238

CODA

Entrevista

Luis Cáceres Álvarez
1. Cuarenta años después de *Criollos y andinos*: Evolución y preservación de criollos y andinos en Lima. Entrevista a José Antonio Lloréns.....267

Reseñas de libros

Julio Mendívil Trelles
1. Ladislao Landa Vásquez (2022). *Los Caminos de la Música. Géneros populares andinos en la segunda mitad del siglo XX*.....295

Zoila Vega Salvatierra
2. *Filarmónicos y patriotas. Compositores latinoamericanos en tiempos de independencia* (1800-1850) de José Manuel Izquierdo König.....301

Mariantonia Palacios
3. *Músicos iberoamericanos interconectados: caminos, circuitos y redes* de Javier Marín López, Monserrat Capelán y Paulo Castagna.....305

Revistas de revistas

Guillermo Dellmans
1. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* (Argentina).....325

Lorena Merello
2. *Chischay*. Revista de Investigación Musical (Arequipa).....329

Contents

PRELUDE

The antara of this number....10

Aurelio Tello Malpartida
Editorial....12

DOSSIER

Remembrance of the Centennial of Ayacucho

Aurelio Tello Malpartida
1. *The Commemorative hymn of the centenary of the battle of Ayacucho* by Severino Sedó....17

Around the bicentennial of the batlles of Junín and Ayacucho

José Manuel Izquierdo
1. The Redemption of Alzedo: A Possible Context for the *Canción a la Batalla de Ayacucho*....25

Aurelio Tello Malpartida
2. Mariano Pablo Rosquellas and the Symphony *La batalla de Ayacucho* (1832): An Early Tribute to the Liberating Feat....41

Zoila Vega Salvatierra
3. Sonorous Homeland: Patriotic Music, Marches, and Other Military Sounds on the Eve of Ayacucho....59

Korina Irrazábal Laos
4. "Largo tiempo el peruano oprimido...": A Historical Approach to the Inclusion of the Apocryphal Verse in the National Anthem of Peru, contained in the *Álbum de Ayacucho* of 1862....91

THEMES

Feature Articles

Reynaldo Antonio Pavia Melgar
1. Hermanos Díaz Barraza: Compilation and Analysis of their Musical Work....108

Juan Carlos Molano Zuluaga
2. The Sonorous-musical Performativity of *parrandero* Musical Genre. A Symbolic Dispute in the Colombian Andes....146

Pablo Rubio Vargas y Jorge Rodrigo Sigal Sefchovich
3. Soundscape: Creative Interdiscipline and Technology Applied to Bird Song Register....170

Marco Sadiel Cuentas Peralta
4. Of Criers and Knife-Sharpeners: Unlikely Connections between the Music by Enrique Iturriaga and José Ignacio López Ramírez Gastón....184

Contents

Daniel Alonso Canales Madero y Víctor Hugo Ñopo Olazábal
5. "To keep one's sanity": Experiences about songwriting practice during the COVID-19 Pandemic.....200

Dante Edmundo Valdez Ortiz
6. Epicurus and Music as a Propaedeutic to Happiness.....224

Elí Díaz Jara y Víctor Hugo Ñopo Olazábal
7. Musicians in Motion: Understanding Body Movement in the Musical Performance of Clarinetists.....238

CODA

Interview

Luis Cáceres Álvarez
1. Forty Years after *Criollos y andinos*: Evolution and Preservation of *criolla* music in Lima.....267

Book Reviews

Julio Mendívil Trelles
1. Ladislao Landa Vásquez (2022). *Los Caminos de la Música. Géneros populares andinos en la segunda mitad del siglo XX*.....295

Zoila Vega Salvatierra
2. *Filarmónicos y patriotas. Compositores latinoamericanos en tiempos de independencia* (1800-1850) by José Manuel Izquierdo König.....301

Mariantonia Palacios
3. *Músicos iberoamericanos interconectados: caminos, circuitos y redes* by Javier Marín López, Monserrat Capelán y Paulo Castagna.....305

Review of magazines

Guillermo Dellmans
1. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* (Argentina).....325

Lorena Merello
2. *Chischay*. Revista de Investigación Musical (Arequipa).....329

Preludio

La antara de esta edición



MALI. (s.f.). "Antara con personaje masculino portando objetos alargados en sus manos y rodeado de pequeños tallos cortados". Museo de Arte de Lima. Donación Memoria Prado. https://coleccion.mali.pe/objects/13354/antara-con-personaje-masculino-portando-objetos-alargados-en

La presente antara proviene de la cultura Nasca y pertenece a la colección de objetos prehispánicos de la exposición permanente del Museo de Arte de Lima. Está realizada en cerámica modelada y pintada y se sitúa aproximadamente entre los años 100 y 650 de nuestra era. Proviene de la Colección "Memoria Prado", un conjunto de piezas arqueológicas y artísticas que perteneció a Javier Prado Ugarteche, donado al Museo de Arte en 1961 por el entonces presidente de la república y hermano del intelectual, Manuel Prado Ugarteche (MALI, 2022, p. 41). El instrumento está decorado con la imagen de un personaje masculino que porta objetos alargados en sus manos y va rodeado de pequeños tallos. Tiene la forma de V, consta de siete orificios y presenta un calado en el lado izquierdo, como para acomodar los dedos de la mano que sujetan el instrumento, como era común en muchos de estos objetos que fueron hallados en las necrópolis nasquenses.

Aurelio Tello Malpartida

Referencias

AA.VV. (2022). *Restauración. Museo de arte de Lima en conmemoración por el Bicentenario del Perú (2020 - 2022)*. Unión Europea, Museo de Arte de Lima.

Editorial

Las efemérides son siempre un pretexto para organizar actividades en torno a ellas. Este 2024 el Perú conmemora el bicentenario de las dos batallas que definieron el rumbo que tomaron nuestros pueblos al liberarse del dominio español y declararse territorios independientes. Por esa razón, el Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Música organizó el Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología "En torno al bicentenario de las batallas de Junín y Ayacucho: Creación musical, investigación y difusión", que se efectuó, de manera virtual, el 21 de agosto del año en curso. Las ponencias presentadas tenían como destino ser publicadas en el Dossier de *ANTEC, revista peruana de investigación musical*, que se diseñó para tan importante conmemoración.

Como preludio, el primer material que damos a conocer, porque ya no se conserva memoria de su interpretación en 1924, es el *Himno conmemorativo del centenario de la batalla de Ayacucho* del músico catalán, avecindado en nuestro país, Severino Sedó, pianista, profesor de música, compositor, que escribió este himno para la ceremonia oficial que celebró el presidente Augusto B. Leguía. Una obra que, hasta donde tenemos conocimiento, no volvió a interpretarse en los siguientes cien años y tampoco como parte de los festejos oficiales del bicentenario de Junín y Ayacucho, en este año 2024.

Las ponencias del Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología "En torno al bicentenario de las batallas de Junín y Ayacucho: Creación musical, investigación y difusión" que presentaron José Manuel Izquierdo König (Universidad Católica de Chile), Aurelio Tello (PUCP / UNM), Zoila Vega Salvatierra (Universidad San Agustín de Arequipa) y Grelly Korina Irrazabal Laos (UNM) abordan aspectos poco estudiados o comentados en la bibliografía musical peruana que se refiere a la música en los años de la guerra de Independencia. Izquierdo se ocupa de la "Canción a la batalla de Ayacucho" de Alcedo; Tello abre un espacio para traer al presente la figura de Mariano Pablo Rosquellas y su *Sinfonía a la Batalla de Ayacucho*; Vega Salvatierra reflexiona sobre las marchas y canciones patrióticas en el tiempo de la Independencia y Korina Irrazabal alude a la estrofa apócrifa que se incorporó al Himno Nacional y luego apareció publicada en el *Álbum de Ayacucho* de José Hipólito Herrera (1862).

En la sección de Temas, que acoge los Artículos de fondo publicamos una variedad de colaboraciones que tocan asuntos de diverso calibre, unos de tipo musicológico, otros de corte etnomusicológico. Las canciones de los Hermanos Díaz Barraza son motivo para que Reynaldo Antonio Pavia reflexione sobre dos exponentes de la música criolla del Perú, poco conocidos, pero apreciados en los círculos de conocedores de este género popular. Juan Carlos Molano ofrece un trabajo de antropología y música en relación al género "parrandero" en los Andes colombianos. Transitando al campo de la interdisciplina, los compositores mexicanos Pablo Rubio y Rodrigo Sigal describen los procesos que se siguen para componer obras basadas en el canto de las aves y en el uso de modernos recursos tecnológicos. El compositor peruano Sadiel Cuentas establece un paralelismo entre expresiones disímbolas y encuentra los vasos comunicantes que

las unen al estudiar *Pregón y Danza* para piano de Enrique Iturriaga y Filo errante 2.1, obra electrónica de José Ignacio López Ramírez Gastón. Por su parte, Dante Valdez Ortiz, compositor y director de orquesta, hace una aproximación al pensamiento del filósofo griego Epicuro a fin de explicar la visión que éste tenía de la música. En el terreno de la investigaciones empíricas y sus correspondientes marcos teóricos se sitúan las dos últimas contribuciones: una, de Daniel Alonso Canales y Víctor Hugo Ñopo, describe la experiencia de quienes, afiliados a la práctica del *songwriting*, la cultivaron durante la pandemia del COVID-19; la otra, de Elí Aurora Díaz y Víctor Hugo Ñopo, se adentra en el análisis de los movimientos corporales de cuatro clarinetistas al interpretar la *Sonata* para clarinete y piano de Francis Poulenc.

Ya pasaron cuatro décadas de la aparición de un libro que marcó época en los estudios sobre las expresiones musicales en el país: *Música popular en el Perú: criollos y andinos* de José Antonio Lloréns. En la reciente novela de Mario Vargas Llosa, *Le dedico mi silencio*, el escritor toma como eje de su obra a la música criolla. Lloréns aparece mencionado en el conjunto de referencias que le sirven al personaje protagónico, Lalo Molfino, un aparente erudito de la música criolla, para afirmar que ésta, la música criolla (integrada por "valses, polcas, marineras y huainos", en el decir del Nóbel) podría ser el lazo de unión de todos los peruanos. Luis Cáceres Álvarez conversa con José Antonio Lloréns sobre la novela, la música criolla, la construcción de la identidad, la mirada que el escritor arequipeño tiene de aspectos ligados entre sí como lo criollo, lo huachafo, el folclore, la sustitución del vals por la cumbia, etcétera. Por ser un asunto que le interesa a la comunidad musical en su conjunto, reproducimos en un lugar aparte de *ANTEC* la entrevista que sostienen ambos académicos.

Este número se complementa con algunas de las secciones habituales: "La antara de este número" está referida a uno de los históricos instrumentos de nuestro país conservado como pieza de museo hasta el presente.

En la Coda hay dos grupos de reseñas: la de libros incluye las contribuciones de Zoila Vega Salvatierra que hace un análisis del texto de José Manuel Izquierdo *Filarmónicos y patriotas*, una sugerente revisión de la música latinoamericana durante el periodo de la Independencia; la de Mariantonia Palacios, quien nos hizo llegar su interesante lectura de *Músicos iberoamericanos interconectados: caminos, circuitos y redes* de Javier Marín López, Monserrat Capelán y Paulo Castagna, presentado en el mes de julio en el congreso de ARLAC celebrado en México, y la del etnomusicólogo Julio Mendívil, quien comenta el libro *Los caminos de la música* de Ladislao Landa, al que le hace sesudas precisiones.

La sección *Revista de revistas* da noticia de dos publicaciones hermanas de *ANTEC: la Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas "Carlos Vega"*, de la Pontificia Universidad Católica Argentina, reseñada por Guillermo Dellmans, y *Chischay*, órgano de la Escuela de Música de la Universidad San Agustín de Arequipa, que llega a su segundo número, de la cual se ocupa Lorena Merello.

Con este número, *ANTEC: revista peruana de investigación musical*, cumple su anhelo de ser un vehículo de conocimiento al servicio de la comunidad musical de la UNM, de los músicos nacionales e internacionales que se interesan en los temas que abordamos, de los melómanos de todas partes y de la música misma que, como disciplina artística, expresa en sonidos nuestra visión del mundo.

Aurelio Tello Malpartida
Editor responsable de *ANTEC*

DOSSIER

Conmemoración del centenario de la batalla de Ayacucho



El *Himno conmemorativo del centenario de la batalla de Ayacucho* de Severino Sedó

Aurelio Tello Malpartida
Pontificia Universidad Católica del Perú
Universidad Nacional de Música
Lima, Perú
aureliotell@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-7974-7101

El 9 de diciembre de 1924, el entonces presidente de la República del Perú, Augusto B. Leguía, realizó una ceremonia en la que conmemoró los cien años de la Batalla de Ayacucho donde se selló la Independencia del Perú y de parte de América del Sur. En esa ocasión, se entonó un himno que no ha tenido más trascendencia que el breve instante en que sonó como preludio del discurso presidencial. Su autor fue un músico emigrado al Perú desde su natal Cataluña, maestro en diversos centros educativos, creador de obras escénicas y compositor de marchas escolares o militares. Se llamaba Severino Sedó.

Coincidiendo con las celebraciones que impregnaban en la memoria de los peruanos el significativo acontecimiento llevado a cabo en las faldas del Condorcunca, el abogado y político Pío Max Medina Cárdenas (1924) publicó un pequeño trabajo que tituló *Ayacucho, Homenaje a la magna empresa de la participación política, en el centenario de la batalla del 9 de diciembre de 1824*. En él, incluyó el texto de un himno, nacido de la pluma de Severino Sedó, que se entonó, con música de él mismo, en la ceremonia central que organizó el gobierno de Leguía.

Sedó había nacido en la ciudad de Reus, Cataluña, el 8 de enero de 1883. Fueron sus padres José Sedó Dermich y Josefa Gavaldá (Geneanet, https://gw.geneanet.org/joseluisbo?lang=en&n=sedo&p=severino). Recibió educación de seminarista en su adolescencia, pero dejó los claustros conventuales para dedicarse a la música. Llegó al Perú a comienzos de 1900. Quizá debido a su formación religiosa y a su dominio del piano, no le fue difícil entrar en contacto con diversas iglesias en las que sirvió como músico, llegando a ser maestro de capilla del templo de La Merced (*El Peruano*, jueves 16 de noviembre de 1950, p. 1). Contrajo matrimonio el 27 de abril de 1906 con María Angélica González del Valle Villarreal, con quien tuvo tres hijos: Juan, Pilar y Angélica. En 1912 ingresó como profesor de música al colegio Guadalupe, que pocos años antes había ocupado su nuevo local en la Alameda de la Circunvalación, rebautizada años después como Alfonso Ugarte (Valdez Lezama, 2012, p. 334). Fue autor de obras

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-Noderivatives 4.0 International (CC BY NC ND).

escénicas –la opereta *El príncipe de la moda* (1923), muy bien recibida por la crítica–, varias marchas e himnos institucionales –*Himno del Colegio de La Merced* (1917), *Himno del Marinero* (1928) mientras era maestro de música en la Escuela Naval, la *Marcha Guadalupana* (1930)–. Por su larga labor docente recibió las Palmas Magisteriales. Josué Valdez Lezama lo describe así:

> La pasión por la música lleva a este noble educador catalán a escribir la letra y música de los himnos y marchas de diferentes instituciones como el Colegio Nuestra Señora de la Merced, Inmaculada, la antigua Escuela de Educación Física de la Universidad Nacional de San Marcos, así como los himnos de la Sanidad del Ejército y del Marinero. Sedó también fue profesor en el colegio Leoncio Prado y uno de los maestros de la Orquesta Sinfónica Nacional. Enseñó en el colegio Guadalupe hasta 1950... A los 92 años, el 12 de julio de 1975, el maestro Sedó pasó a formar parte de la historia. (Valdez Lezama, 2012, p. 335).

En relación al *Himno del Bicentenario de la Batalla de Ayacucho*, en el blog *Artistas en el Perú* de José Carlos Serván Meza (2011), se incluye un comentario:

> Don Severino Sedó y Gavaldá Nació en Reus y con orgullo decia ...Soy un Catalan de Cataluña. La Promoción Guadalupana de 1915 le rindió homenaje entregándole un cuadro decorado por un artista cuyo contenido tiene la firma de dichos Alumnos. Yo, Alberto Salinas Sedó como nieto, conservo dicha obra y la Partitura que ganó el premio del concurso de primer Himno conmemorativo denominado "Primer Centenario de Ayacucho", la cual el presidente Leguía dispuso que se iniciaran las Fiestas del Centenario, y la Banda Militar rindiera homenaje a la inauguración de la Plaza San Martin, Plaza Grau y el Estadio Nacional con un hermoso coro de más de 300 alumnos. (Serván Meza, 2011)

Es decir, Severino Sedó participó en un concurso convocado por el gobierno peruano para la conmemoración del Centenario de la Batalla de Ayacucho. La portada de la partitura para voces y piano ofrece abundante información:

> Al Sr. Director del Colegio Nacional de Ntra Sra de Guadalupe / Capitán de Fragata Dr. José Gálvez. / S. Sedó. / Himno Conmemorativo del / Centenario de Ayacucho / para coros a 4 voces mixtas / y banda militar. / Reducción para piano y canto a dos voces / "Con este Himno se iniciarán **las Fiestas del Centenario**", palabras del Presidente de la República Señor Augusto B. / Leguía al escuchar el último acorde.

En aras de guardar la memoria de tan extraordinaria gesta y de evocar algunas de las sonoridades que ornaron el centenario de la Batalla de Ayacucho, *ANTEC: revista peruana de investigación musical* de la Universidad Nacional de Música, publica la letra y la música del himno que compusiera Severino Sedó.

Himno Conmemorativo del Centenario de la Batalla de Ayacucho

CORO

En los Andes vibrante resuena
de Alma-América el himno triunfal,
y sus ecos al mundo proclaman
la epopeya de un pueblo inmortal.

I
Salve ¡oh Patria! en el día de gloria
que Ayacucho inmortal te ofrendó,
salve el día de la eterna memoria
que al fin libre, por siempre, te vio!
La epopeya triunfal coronaste
que Bolívar, el grande, soñara,
y dos mundos ya libres dejaste
con tu esfuerzo y heroico valor.

II
Gloria a Sucre y los bravos patriotas
que cual héroes sin tregua lucharon,
generosos su sangre ofrendaron
de Ayacucho en el campo inmortal.
Coronemos de lauros su frente,
que la fama su gloria difunda,
que su sangre no sea infecunda
sino germen de honor y lealtad.

III
Evoquemos los nombres gloriosos
de La Mar, Miller, Lara y Gamarra,
del gran Córdoba y otros famosos
que la historia "inmortales" llamó.
A la lid se lanzaron veloces
cual se lanza al abismo el torrente,
y la gloria besando su frente
de victoria el laurel le ciñó.

IV
Hoy juramos ¡oh Patria! tu gloria,
hoy juramos tu antiguo esplendor;
que otra vez desde Tumbes al Loa
flote altivo el pendón bicolor.
Sé en la América el pueblo que fuiste,
sé ¡oh Perú! de los libres hogar,
y que tu himno los aires hendiendo
vibre siempre grandioso y triunfal.

Somos libres, seámoslo siempre,
y antes niegue sus luces el sol,
que faltemos al voto solemne
que la Patria al Eterno elevó.

Patria!

Dulce Patria querida,
para ti nuestra vida,
para ti nuestro amor.
Que tu hermosa bandera,
flote siempre triunfante,
hoy lo jura altanera
la gran raza gigante
de los hijos del Sol.

Patria!

Dulce Patria querida,
para ti nuestra vida,
para ti nuestro amor.

Referencias

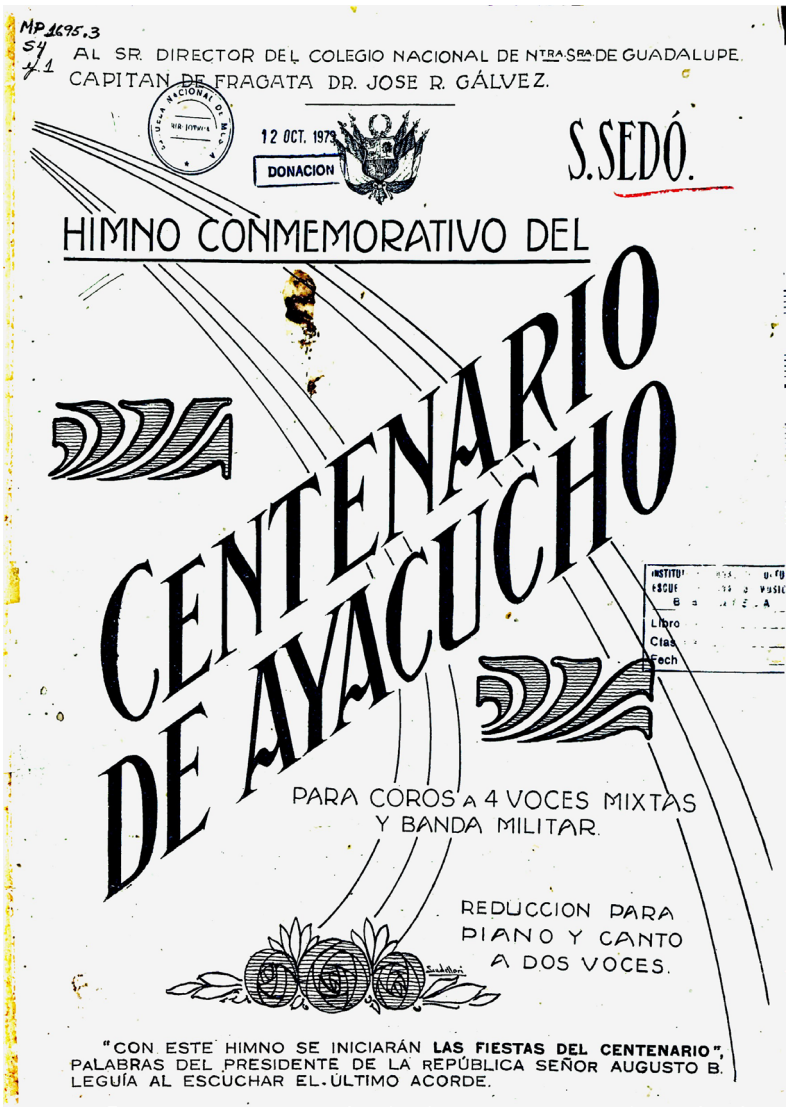
El Peruano. (1950, 16 de noviembre). [Nota sobre cómo Severino Sedó llega a ser maestro de capilla del templo de La Merced].

Medina, P. M. (1924). *Ayacucho*. Lima, Imprenta Torres Aguirre.

Serván Meza, J. C. (2011, 13 de agosto). "Severino Sedó Gavaldá". Compuso la Marcha Guadalupana y quedó inmortal para siempre. Dedicada a las promociones del gran colegio nacional. *Artistas en el Perú.* http://loritos-periquitos.blogspot.com/2011/08/severino-sedo-compuso-la-marcha.html

Valdez Lezama, J. (2012). *Colegio Guadalupe, la historia*. Lima, Color Exacto SRL.

Anexo


MP 1695.3
S4
J.1
AL SR. DIRECTOR DEL COLEGIO NACIONAL DE NTRA SRA DE GUADALUPE.
CAPITAN DE FRAGATA DR. JOSE R. GÁLVEZ.
12 OCT. 1973
DONACION
S. SEDÓ.
HIMNO CONMEMORATIVO DEL
CENTENARIO DE AYACUCHO
PARA COROS A 4 VOCES MIXTAS Y BANDA MILITAR.
REDUCCION PARA PIANO Y CANTO A DOS VOCES.
"CON ESTE HIMNO SE INICIARÁN LAS FIESTAS DEL CENTENARIO", PALABRAS DEL PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA SEÑOR AUGUSTO B. LEGUÍA AL ESCUCHAR EL ÚLTIMO ACORDE.



Obra completa

En torno al bicentenario de las batallas de Junín y Ayacucho



La redención de Alzedo: o un posible contexto a la *Canción a la Batalla de Ayacucho*[1]

José Manuel Izquierdo König
Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile
izquierdokonig@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-1671-6364

En 1924, y en ocasión de las grandes celebraciones para el Centenario de la Batalla de Ayacucho, se publicó el libro *Homenaje de la obra la Campaña de Ayacucho al Centenario de la Libertad Sud-Americana* que, fuera de las introducciones de rigor, tenía como principal objetivo entregar documentación sobre dicha campaña y memoriales patrióticos alusivos. En su introducción, Emilio Gutiérrez de Quintanilla, entonces correspondiente de la Real Academia Española de la Lengua, señalaba que entre todos los documentos, "singular y muy gozosamente los realza la canción, ignorada hasta hoy, que nuestro gran compositor Bernardo Alcedo dedicó a esa victoria" (Medina, 1924).

Acojo con gusto la invitación que me hiciera la Revista *ANTEC* y la Universidad Nacional de Música, para escribir algunas líneas con respecto a esta obra, titulada por Alzedo como *Canción a la Batalla de Ayacucho*. Y la acojo con gusto, porque es una pieza sobre la que he escrito y reflexionado muy poco previamente, pese a los más de quince años que llevo estudiando la vida y la obra de José Bernardo Alzedo. Estimo, por cierto, que no será necesario explicar aquí quién es José Bernardo Alzedo, autor de la música de la canción nacional del Perú, y compositor clave de la América del Sur durante el siglo XIX. Pero quizás sí sea relevante explicar por qué, durante estos años, no he considerado en particular esta obra. Dos razones, principalmente: la dificultad para consultar el manuscrito original, que está en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, donde me ha sido muy difícil tener acceso como investigador. Lo segundo, la dificultad en datar y entender los orígenes de esta obra. ¿Para qué ocasión la compuso Alzedo? ¿Y qué podemos decir, entonces, de la misma?

Es importante dar cuenta que no existe una colección única de manuscritos de Alzedo. Con ocasión de la restauración del Himno Nacional, en 1901, se publicó un aviso en el periódico buscando un supuesto baúl que contendría todo los manuscritos que dejó el compositor. Lamentablemente, no hubo mayores noticias y, en realidad, pareciera que los manuscritos se disgregaron y se perdieron entre coleccionistas,

1. Dado que este trabajo fue escrito para ser presentado en primer lugar como conferencia, he decidido mantener, en lo posible, el estilo de redacción y narración de la misma. Este artículo ha sido apoyado por el Proyecto Anillo de Investigación ANIMUPA ATE 220041.

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-Noderivatives 4.0 International (CC BY NC ND).

aunque por fortuna muchos han terminado en la Biblioteca Nacional del Perú. Otras partituras, en Chile, por su trabajo profesional, se han conservado en instituciones religiosas, incluyendo la Catedral de Santiago, la Recoleta Dominica, y también el Seminario Pontificio Mayor, además de una o dos otras composiciones en otros lugares. Toda la música de banda, así como mucha música popular y teatral, está por encontrarse.

El manuscrito de la *Canción de Ayacucho* (para simplificar el título de aquí en adelante) está disponible en forma de copia reprográfica, de excelente calidad. ¿Qué razones pudo tener Alzedo para haberlo compuesto? Un punto importante, que podría prestarse a confusiones, es que Alzedo mismo no participó de la campaña de Ayacucho, aunque sí de varias otras. Ingresó al ejército en agosto de 1822, como músico mayor y sub-teniente; estuvo presente en el sitio de las fortalezas del Callao, así como en al menos una de las expediciones al mando del mariscal Sucre. En esa campaña, el batallón N°4, del que era parte, sufrió una de sus mayores derrotas, en la batalla de Torata, cerca de Moquegua, en enero de 1823. De los casi 700 miembros, entre soldados y oficiales, perdió la vida más de la mitad, pero el batallón siguió en pie, con Alzedo entre ellos. A fines de ese mismo año de 1823, Alzedo llegaría a Chile, alejándose de la campaña del Perú y ocupando un rol más cívico como músico de banda.

Así que esto es importante: la composición no es una obra de tiempos de Independencia, ni tampoco una conmemoración a título personal, como he visto señalado en uno que otro lugar. Es una pieza, probablemente, para uso ceremonial. Barbacci (1949), en sus "Apuntes para un Diccionario biográfico musical peruano", señala que tal vez sea el *Himno* sin mayores detalles anunciado en el Teatro Principal el 9 de diciembre de 1863, fecha de conmemoración de la batalla, pero dado que similares himnos y marchas se estrenaban o reestrenaban con frecuencias en dichas fechas, no es del todo imposible pensar que sea efectivamente ese el estreno de la composición. Volveré a este punto más tarde, pero es hay que decir que, aunque así fuera, de todas maneras esto no implica datar la obra. Para ello requerimos más información y detalles.

Revisando el manuscrito, hay varios detalles que saltan a la vista. El manuscrito no presenta fechas y su publicación tampoco las indica. Solo una comparación atenta permite entender el contexto en que fue compuesto. Me centraré en algunos detalles observables del mismo que permiten vincularlo a otras partituras: menciono cuatro de ellos. Primero, el manuscrito está compuesto en papel de 20 pautas; segundo, es evidente que se trata de la caligrafía del compositor, por algunos detalles conocidos de la misma (por ejemplo, su característica llave de *fa*),[2] pero se ve que esta caligrafía ya tiene algunas tensiones y el pulso no es del todo firme; tercero el título y firma está ubicado en la parte superior de la primera hoja de música y no en una página aparte; cuarto, hay una reducción de la partitura orquestal realizada al pie de la misma partitura. Comparémoslo, por ejemplo, con una obra de fines de la década de 1840, para resaltar estas importantes diferencias.

2. Agradezco esta sutil observación a Alejandro Vera, experto en copistas en Perú y Chile.

Figura 1

Comparación de manuscritos de la Canción de Ayacucho



Nota. Comparación de manuscritos de la *Canción de Ayacucho,* así como del *Cántico de Moisés*, ambos de José Bernardo Alzedo (BNP).

A un lado, el manuscrito de la *Canción de Ayacucho,* al otro, el *Cántico de Moisés*. El *Cántico de Moisés*, lo sabemos por documentos de la Catedral, fue compuesto y estrenado hacia 1848 y el tipo de papel utilizado es frecuente para estos años de Alzedo: el mismo se divide en 16 pautas, no en 20, y la partitura lleva una carátula previa, como portada. Además, se puede ver claramente la diferencia en el pulso del compositor, con el paso de los años. Para fines de la década de 1860, ya era muy difícil para Alzedo escribir y ver. Los últimos documentos redactados por él que tenemos, solo los firma, y alguien más escribe en su nombre. Las firmas son muy débiles. En el caso de sus últimas obras, incluso los bocetos son creados en limpio por alguien, y no por él.

Esto dice que el manuscrito de la *Canción de Ayacucho* debe ser posterior, pero no de cuándo exactamente. Revisando todas las partituras disponibles públicamente del compositor, he encontrado algunas que tienen evidentes similitudes con este manuscrito de la *Canción de Ayacucho*. Presento tres aquí:

El *Himno Encomiástico* a 4 voces. No tenemos una fecha exacta de este manuscrito, pero está en el mismo papel de 20 pautas, la firma es casi idéntica, y vemos ya los problemas en el pulso. El acompañamiento de banda al *Himno Guerrero*. Este tiene que haber sido compuesto en Lima, por dos razones: la primera, es que Alzedo asume a fines de 1863 como director de bandas del ejército, y esto es lo que lo lleva a retornar al Perú.

Lo segundo es que el *Himno Guerrero* fue escrito para las conmemoraciones de la batalla del 2 de mayo en que España perdió su asalto contra Perú, luego de la captura de las Islas Chincha. Por cierto, idéntico papel, pulso y modo de firmar. Finalmente, quizás el más intrigante caso comparativo. *El Himno Inaugural* que, como se podrá ver, posteriormente tuvo como agregado "al General San Román", en una caligrafía algo más endeble. Mismo papel, líneas, pulso, firma, pero además, mismo tipo de reducción al final. Este caso es particularmente intrigante por varias razones.

Figura 2

Comparación de manuscritos de la Canción de Ayacucho



Nota. Comparación de manuscritos de la *Canción de Ayacucho*, así como del *Himno Inaugural*, de José Bernardo Alzedo (BNP)

El *Himno Inaugural* fue efectivamente interpretado para la inauguración presidencial del General San Román, en octubre de 1862, lo que sabemos por noticias en la prensa y una carta de agradecimiento del propio Alzedo a que se haya interpretado la obra en dicha ocasión. El problema de esto es doble: primero, el agregado de "al General San Román" claramente posterior. ¿Habrá sido una obra previa, un himno inaugural genérico, que luego solo utilizó aquí? La anotación de General San Román parece tan endeble y posterior, que pienso que siempre fue la idea de la obra, pero que Alzedo quiso anotar aquello para no perder la razón histórica, y anotó el detalle años más tarde. No es una obra reciclada, pero esto es solo una hipótesis. Lo segundo, y más complejo, es que tenemos un año: 1862, y en ese año, Alzedo todavía estaba en Chile,

utilizando este tipo de papel, con esa caligrafía y con todos los detalles previamente comentados.

Podría pensarse que Alzedo compuso entonces su *Canción de Ayacucho* en Chile, pero no olvidemos que las características aquí mencionadas cubren un período de Alzedo que va entre los últimos años en Chile y los primeros en Lima. Esto es lo único que explica el mismo tipo de recursos, materiales y gráficos, en común con piezas que fueron compuestas en Lima entre 1864 y 1865. Entonces, si bien es arriesgado, creo que por el momento podemos datar el manuscrito de la Canción de Ayacucho, en un período que va entre 1862, y 1866, lo que con mucha fuerza sugiere una pieza compuesta para las celebraciones de 1863 (muy menores), o las de 1864.

Es posible, siguiendo a Barbacci y Raygada, que Alzedo hubiera enviado la partitura a Lima desde Chile y fuera estrenada en diciembre de 1863 (quizás en un envío en conjunto con el *Himno Inaugural* a San Román). De todos modos sería curioso: ¿Por qué escribir esta conmemoración para 1863, si un año más tarde se celebraría el 40 aniversario de la batalla de Ayacucho, fecha muchísimo más significativa? No podemos descartar, por cierto, que Alzedo estuviera pensando en dicho aniversario al escribirla y simplemente se haya aprovechado la oportunidad de interpretarla un año antes, si la hipótesis de Barbacci sobre el estreno es la correcta, cosa de la que no estoy del todo seguro.

Quizás es mejor revisar el contexto, y describir las posibilidades para el año 1863, así como también 1864. Ya desde antes de 1864 se venía dando un impulso conmemorativo a Ayacucho, en parte por interés del propio Miguel de San Román, presidente que había participado, justamente, en las campañas de Junín y Ayacucho, cuando tenía poco más de veinte años. Fue durante su gobierno, en 1862, que se publicó el célebre *Álbum de Ayacucho*, compilación de documentos, canciones y poesías de tiempos de la Independencia, que tuvo enorme éxito y gran impacto en la construcción de una memoria nacional y regional. Dado aquel interés, ya en 1862 y 1863, el 9 de diciembre recibió celebraciones, aunque no de la escala de 1864.

Hubo varias razones por las que las celebraciones de 1864 fueron especialmente destacadas. La muerte del presidente Miguel de San Román en abril de 1863, luego de poco más de 5 meses de gobierno, arriesgaba la posibilidad de un descalabro político. Ramón Castilla asumió el mando interino y provisorio, como lo hiciera otras veces, y permitió el paso al poder de Juan Antonio Pezet en agosto de aquel año. En abril de 1864, una escuadra española ocupó las islas Chincha, lo que llevaría, más tarde, a la guerra con España. Y, sin embargo, Pezet decidió esperar antes de declarar la guerra, buscando una salida diplomática. Naturalmente, la prensa se llenó, por meses, de ataques a su figura, tildándolo de "cobarde". Como señala un articulista en noviembre de 1864, a un mes del aniversario de la batalla que aquí conmemoramos: no puede sino ser hipócrita una celebración de Junín y Ayacucho mientras la Escuadra Española ocupaba territorio peruano: "Vencer o morir es en lo que se funda el honor peruano" (*El Comercio*, 7 de noviembre de 1864).

Y fue en respuesta a dicha tensión que se ideó la celebración de la batalla de Ayacucho en diciembre, como muestra de patriotismo y militarismo peruano, pero también en un intento por evitar el naufragio de un gobierno en evidente crisis. De hecho, el gobierno de Pezet cayó en noviembre de 1865, menos de un año después,

con el presidente escapando sin gloria, en una corbeta británica rumbo a Europa. Así, las celebraciones de 1864 fueron particularmente memorables, considerando además que era el 40 aniversario de la batalla de Ayacucho. Además, eran tiempos cuando aún vivían muchos que no sólo recordaban aquella época (como el propio Alzedo), sino que incluso habían participado de las batallas de Junín y Ayacucho. Fueron varias las actividades de aquel 9 de diciembre de 1864, incluyendo los necesarios discursos patrióticos y políticos. Diversos anuncios y recorridos históricos en la prensa, así como la posibilidad de dar algún tipo de pensión a los últimos soldados vivos de dicha campaña (*El Comercio*, 7 diciembre de 1864), una corrida de toros el 8 de diciembre (*El Comercio*, 5 de diciembre de 1864) y luego la ceremonia oficial el 9 en la Catedral y con participación del presidente y cuerpos militares. En el teatro, ceremonias patrióticas, incluyendo la Canción Nacional por la compañía de ópera *El Comercio*, 10 diciembre de 1864). También ese 9 de diciembre se inaugura la Escuela Central de Artes y Oficios, con una gran ceremonia (*El Comercio*, 2 de diciembre de 1864). El discurso central de inauguración, por cierto, lo dio nada menos que Domingo Faustino Sarmiento, que remató con estas palabras: *"¡Seamos libres de esta otra servidumbre: la ignorancia de las masas! ¡Disciplinemos soldados para la riqueza y la libertad, por la difusión a manos llenas de la ciencia!"* (Museo Histórico Sarmiento, s.f.).

Entonces, la obra de Alzedo pudo haber sido estrenada en 1863, con el compositor aún en Chile (en cuyo caso es aún más raro que el manuscrito que sobreviva tenga tantas correcciones), o ya en 1864 estando él en el Perú. Como fuera, la obra es claramente de aquellos años, por razones históricas como materiales. Y la datación de la obra es relevante, también, por el lugar que ocupa en la propia carrera de Alzedo, quien ya pasaba entonces de los 70 años de edad y se encontraba en camino a retornar al Perú, decisión que había tomado en los últimos meses de 1863. El regreso a Lima, implicaba tanto cerrar su período de maestro de capilla, como defender un lugar como músico y persona en un país que había dejado hacía cuarenta años. Y, claramente, era un retorno que venía preparando con tiempo y calma, al menos desde hacía unos cinco años. La aparición del *Álbum de Ayacucho*, en 1862, había despertado un cierto debate público sobre el Himno Nacional, y debió ser casi una sorpresa que su compositor siguiera vivo en Chile. Juan Rivera le solicitó, a mediados de 1863, una ya famosa carta por la cual Alzedo explica cómo conoció el texto al que le puso música, y cuáles eran los versos originales del célebre himno, que él mismo define en su carta como "nuestra Canción Nacional" (Alzedo, 1863, citado por Raygada, 1954, p. 52). Este detalle es muy importante: Alzedo vuelve al Perú, en definitiva, por otras razones, pero en paralelo se estaban dando las condiciones para celebrarlo, justamente, como el autor de un himno en proceso firme de consagración.[3]

Es en la década de 1850 cuando se instala con mayor claridad, y sin lugar a dudas, la idea de una "Canción Nacional", que no es otra que la canción de Alzedo. Ya para 1863 y 1864 es habitual que dicho himno sirviera de inicio a espectáculos teatrales y ceremonias, e incluso que cuando no se incluye, el público lo exija abiertamente a la orquesta o la compañía lírica, "escuchándolo toda la concurrencia de pié" (*El Comercio*,

3. Copia de la carta se encuentra en la documentación del fondo Carlos Raygada, BNP.

22 de octubre de 1864).[4] Es por esto mismo que se da el sabido conflicto entre Carlos Eklund y Alzedo, por el cual éste, al llegar a Lima, rechaza una edición nueva realizada por Eklund, proceso durante el cual Alzedo públicamente establece que él es el único que puede determinar el color y forma de una pieza que, finalmente, es aún suya, incluso considerando la ley de derechos de autor de Perú de 1849, una de las más tempranas en América Latina. Por lo mismo, y como es sabido, Alzedo realiza su propia edición de la "Canción Nacional", que aparece anunciada por primera vez en *El Comercio* (28 mayo de 1864), y siguió a la venta todo aquel año.

Hay que considerar, además, que Alzedo trae consigo, en estos años, no sólo la experiencia de las décadas como maestro de capilla, sino, además, la de un músico profesional que sabía ocupar su oficio para consagraciones con quienes fuera necesario, especialmente con personas importantes para él política y socialmente hablando. Estos son años de varias obras en dicho sentido, incluyendo la mencionada obra para Ramón Castilla, el *Himno Inaugural a San Román*, pero también otro himno a Enrique Meiggs, ingeniero y empresario a cargo de los trenes, primero en Chile y luego en el Perú, y una figura fundamental de la vida social y económica de aquellos años. Alzedo, siempre hábil, sabía que podía utilizar su música para destacar y ser reconocido, una preocupación constante en su carrera (Barbacci, 1949).

Pero, por otro lado, la *Canción a la Batalla de Ayacucho* escapa a aquellas obras de circunstancia por otras razones, apuntando a un Alzedo algo más complejo y con una profunda tradición y oficio tras él. Como hemos visto antes, Raygada señala que el texto poético de la obra es del poeta arequipeño Trinidad Fernández, quien nació en 1830 y obtuvo sus primeros éxitos en la prensa. Pocos años antes de la composición de la obra, Fernández (1857) había publicado un primer volumen de su poesía.

El texto de Fernández para *Ayacucho* es, justamente, lo que produce uno de los quiebres más intrigantes de la obra: las implicancias simbólicas de la relación entre texto y música. Como he señalado en otras publicaciones, para entender a Alzedo como compositor, y como él mismo señala en más de una publicación, lo clave de su ideal es que el texto debe ser puesto adecuadamente en música. Debe haber un intento verdadero de representación y amplificación del mensaje, una tarea clave para un maestro de capilla y músico de iglesia. Alzedo, en lo que he considerado un estilo musical republicano, lleva esta habilidad también al contexto de las músicas patrióticas y de circunstancia, una y otra vez transformando las narrativas mediante el sonido.

El texto de Fernández es el de un autor joven, muy joven, varias generaciones más joven que Alzedo. Esa distancia no debió ser menor para el compositor. Nótese que el poema habla de "El triunfo y los recuerdos", pero, aún más importante, que aquellos recuerdos son de otra generación, de "nuestros abuelos". Esto es, se trata del texto de alguien que es dos generaciones más joven que Alzedo, que había vivido en tiempos de aquellas batallas, y siendo ya un adulto. ¿Cómo poner música a un texto que establece tal distancia, tal memoria, con aquellos días?

4. Doy esta cita porque es una de aquellas en que, efectivamente, se señala que fue la audiencia la que lo solicitó.

El triunfo y los recuerdos cantemos de Ayacucho
Que América en sus campos selló su libertad.
Y allí nuestros abuelos el último cartucho
Quemaron por librarnos de ruin cautividad.

Del nueve de diciembre loemos la memoria
Que más alta victoria el orbe admiró.
En ese fausto día, Perú, de su verdugo
El ominoso yugo tu brazo sacudió.[5]

Creo que la lectura del texto es, justamente, lo que lleva a Alzedo a dejar de lado el estilo militar que utiliza para mucha de su música patriótica y de circunstancia de aquellos años y escribir lo que puede sólo ser descrito como un villancico de tipo pastoral, en un notorio 6/8, y con la clara estructura ABA de Coro, seguido de versos a dúo, para luego retornar al Coro original, ya sin la introducción instrumental. Es fácil comparar la estructura y el lenguaje musical con otros villancicos de Alzedo escritos muchas décadas antes, cuando el género era aún utilizado litúrgicamente en la tradición colonial. La obra más parecida, en mi opinión, es el villancico *Venid pastorcillos*. Nótese aquí en forma comparativa la estructura de ambas composiciones, tanto en términos generales, como en el hecho de que los versos son, en ambos casos, cantados a dueto por dos voces superiores.

Tabla 1
Síntesis de los procesos y herramientas tecnológicas para la creación musical

	Intro	**Coro**	**Coda**	**Versos**
Canción de Ayacucho	12	32	9/1	21
Venid Pastorcillos	16	19	4	21

Cabe sumar a esto, por cierto, que el *Himno Encomiástico*, mencionado hace un buen rato en la comparación cronológica, y que fue copiado en similar papel y época que la *Canción de Ayacucho* aquí analizada, no es ni más ni menos que una versión orquestal, con otra letra, del villancico *Venid Pastorcillos*: esto es, hay ya un cruce entre las sonoridades y espíritu del villancico, con una apuesta más bien de circunstancia cívica. Hay que notar que este manuscrito del *Himno Encomiástico / Venid Pastorcillos* es también de esta época, aunque la obra pareciera ser muy anterior, y se conservan justamente otras copias previas en Santiago.

5. Una versión en vivo de la obra puede escucharse y verse en este concierto del año 2014, en interpretación de la Orquesta Sinfónica del Cusco, el Coro Nacional del Perú, y la dirección de Theo Tupayachi Calderón. Los solistas son Juan Pablo Marcos y Humberto Zavalaga.. (Biblioteca Nacional del Perú, 2014). https://youtu.be/OVr0QSIEYuI?si=QR6Lpu6oLmIga80V&t=2437

Figura 3
Fragmento del Himno Encomiástico



Nota. Fragmento del *Himno Encomiástico*, de José Bernardo Alzedo, que muestra los dos usos textuales del mismo (como himno y como villancico titulado *Venid Pastorcillos*).

Podría parecer un oxímoron entonces esta *Canción de Ayacucho*: un villancico patriótico, o un villancico militar, conmemorando una batalla, pero aquí el villancico se vuelve un género nostálgico, que remite auditivamente a una sonoridad del pasado, colonial, una música, justamente, de los abuelos. De hecho, en tiempos de Independencia circularon también no pocos villancicos patrióticos, descritos así en impresos, como aquellos publicados por Aurelio Miró Quesada en el tomo XXIV de la *Colección Documental de la Independencia del Perú* dedicado a la poesía. Por ejemplo, uno de aquellos villancicos, escrito en tiempos de la entrada de San Martín a Lima, se inicia con "Albricias Patriotas, que nos han venido, noticias muy grandes, de lo acaecido", pero concluye con una cierta advertencia moral, como lo hacen muchos villancicos religiosos, y que creo sigue siendo interesante y válida de leer hoy, fiel reflejo del espíritu de aquel año 1821: "Pero amigos míos, vamos despacito, hasta que la cosa venga por oficio, porque si se duerme este negocito, de todos nosotros hacen un buen frito" (Miró Quesada, 1971, p.203).

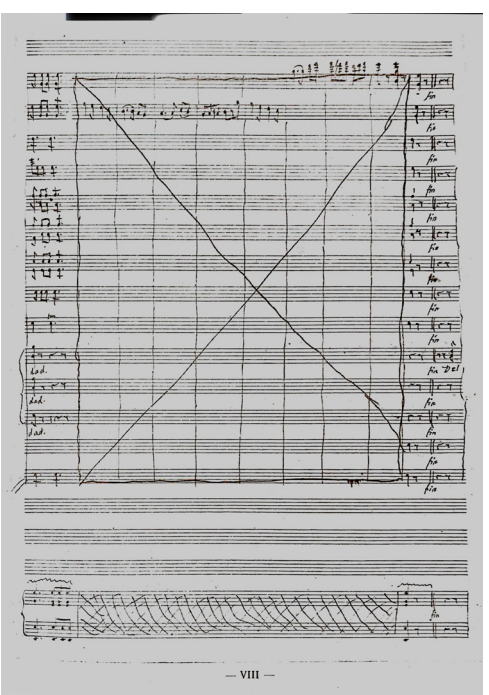
También hay que decir que si bien estilísticamente la primera parte de la obra, con el coro, tiene mucho del Alzedo temprano (melódicamente de su juventud, aunque la instrumentación y ciertas delicadas soluciones armónicas se noten más bien de sus años como maestro de capilla), la sección de los versos es más moderna que lo que uno podría esperar de un villancico de los últimos tiempos coloniales, como es *Venid Pastorcillos*. Los versos (un solo verso en realidad) de la *Canción de Ayacucho* están escritos para dúo de sopranos (aunque en la grabación de Cusco lo cantan dos hombres). Aquí el lenguaje, el acompañamiento, el uso de cadenzas y la propia articulación entre las dos voces, remiten a la ópera italiana. Nótese, por ejemplo, el uso de una instrucción "con la parte", así como también el heroico salto en las voces sobre la palabra "brazo", afín a la tradición belcantista de Bellini o Donizetti, pero también al

espíritu melódico de la Canción Nacional, con el casi idéntico, y muy criticado, salto en la palabra "solemne" durante el coro.

Volviendo entonces al manuscrito, quisiera hacer una última sugerencia, al embarcarme en las conclusiones. La posibilidad, con las fuentes que tenemos hoy, de aceptar que la obra no se haya estrenado en tiempos de Alzedo. El manuscrito es, claramente, uno de trabajo y no uno limpio. No hay partes instrumentales contemporáneas, como si hay para muchas otras piezas del compositor (hay partichelas posteriores, de inicios de siglo XX). Hay una sección particularmente intrigante en la partitura, que es el final del Coro, antes del dueto, todo tachado. Al revisar las pocas notas ahí escritas, en el segundo y primer violines, lo que encontramos es que lo allí anotado no es un material repetido: esto es, no se trata de un error de copista, que erró en volver a escribir algunas notas previas, perdiendo papel. No, esta era una conclusión retórica, orquestal, a la música previa, tal como la utiliza Alzedo en otros de sus villancicos, incluyendo, por ejemplo, *De la Casa de David*. Este final de frase negado, es claramente sugerente y habla de una obra que está siendo compuesta en el papel, o que quizás fue primero bocetada. Alzedo se arrepintió de esto, o lo recortó, al momento de pasarla a partitura general.

Figura 4

Trozo eliminado por José Bernardo Alzedo



Nota. Obra de José Bernardo Alzedo (BNP).

Quiero cerrar, entonces, volviendo a la obra. Cada una de Alzedo, en mi opinión, oculta interesantes tramas, debates y procesos, y es sobre todo el reflejo de una voz autoral muy evidente, con mucho carácter, con claridad de ideas e ideales estéticos. Cuando uno pasa varios años con Alzedo, es fácil reconocer su estilo, su interés por ciertas configuraciones armónicas sutiles aunque inesperadas, su lirismo italiano pero no operático, sus cruces entre lo sacro y lo secular, generando un estilo propio que, creo, con toda efectividad representa las búsquedas estéticas y políticas de nuestras repúblicas católicas de aquel entonces. Más allá de si fue estrenada o no, creo que la *Canción a la Batalla de Ayacucho* es un excelente ejemplo del Alzedo tardío y su constante capacidad de reinsertarse y reinventarse, pese a todos los golpes del destino.

Referencias

Barbacci, R. (1949). Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano. *Fénix*. https://doi.org/10.51433/fenix-bnp.1949.n6.p414-510

Biblioteca Nacional del Perú (2014, 26 de agosto). *Concierto de Gala: Música de José Bernardo Alzedo de la Biblioteca Nacional del Péru* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=0Vr0QSIEYuI&t=2437s

El Comercio. (1864, 28 de mayo). [Nota sobre la edición de la Canción Nacional de Alzedo].

El Comercio. (1864, 22 de octubre). [Nota sobre el público exigiendo la interpretación del himno en ceremonias].

El Comercio. (1864, 7 de noviembre). [Nota sobre la celebración de Junín y Ayacucho mientras la Escuadra Española ocupaba territorio peruano].

El Comercio. (1864, 2 de diciembre). [Nota sobre la inauguración de la Escuela Central de Artes y Oficio].

El Comercio. (1864, 5 de diciembre). [Nota sobre una corrida de toros el 8 de diciembre de 1864].

El Comercio. (1864, 7 de diciembre). [Nota sobre dar algún tipo de pensión a los últimos soldados vivos de la campaña].

El Comercio. (1864, 10 de diciembre). [Nota sobre la interpretación de la Canción Nacional por la compañía de ópera el 9 de diciembre].

Fernández, T. (1857). *Poesías*. Imprenta del Católico.

Medina, P. M. (1824). *Ayacucho: homenaje a la magna empresa de la emancipación política, en el centenario de la batalla del 9 de diciembre de 1824.* Impr. Torres Aguirre. https://books.google.com.pe/books?id=wPRaAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Miró Quesada, A. (1971). *La poesía de la Emancipación. T. XXIV.* Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. https://repombd.bnp.gob.pe/bnp/recursos/biblioteca1/HTML/Sesquicentenario/la-poesia-de-la-emancipacion-127571/6/

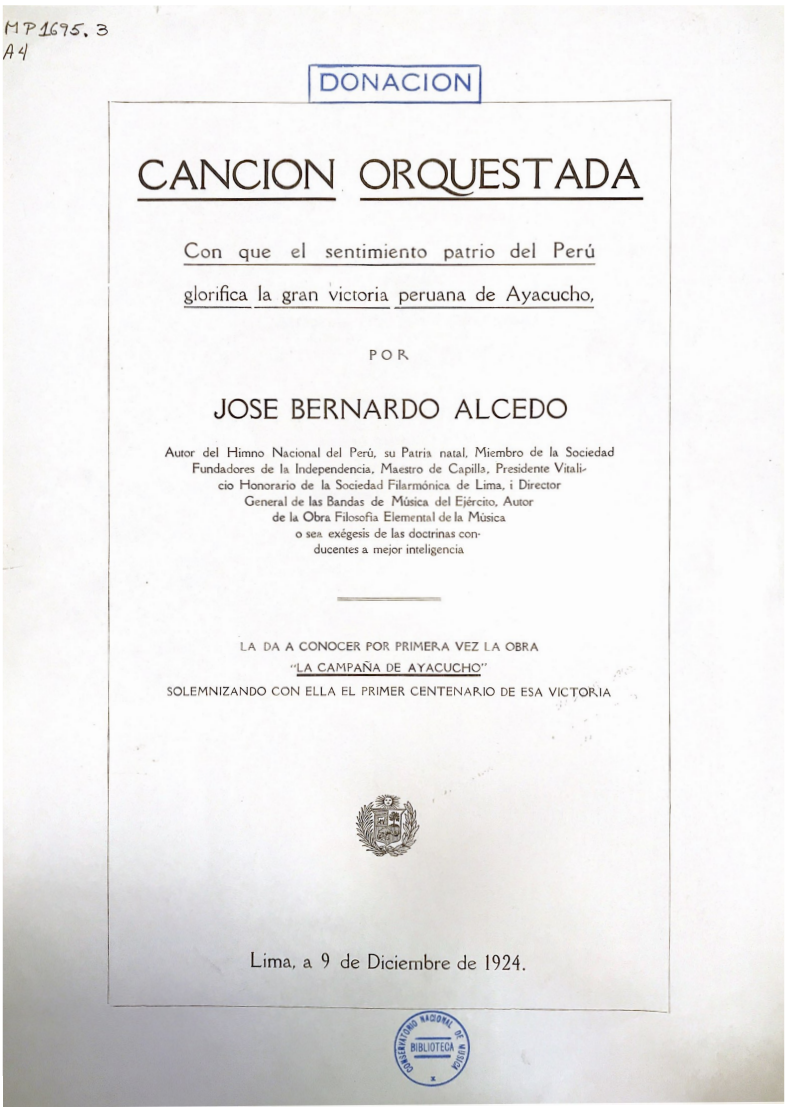
Museo Histórico Sarmiento. (s.f.). Discurso inaugural de Sarmiento Escuela de Artes y Oficios de Lima - 9 de diciembre de 1864. https://museosarmiento.cultura.gob.ar/noticia/efemerides-mhs-9-de-diciembre-de-1864/

Raygada, C. (1954). *Historia crítica del Himno Nacional. T. I y II.* Juan Mejía Baca & P.L. Villanueva Editores.

***Canción a la batalla de Ayacucho* de José B. Alcedo**

Para la conmemoración del centenario de la batalla de Ayacucho, en aras de solemnizar los primeros cien años de esa victoria, se publicó el facsímil de esta pieza compuesta por el autor del Himno Nacional, José Bernardo Alcedo, con el título de "Canción orquestada", aunque nuestro músico anotó en el encabezado, de puño y letra, "Canción a la batalla de Ayacucho / nueve de diciembre, en el Perú". Para acompañar la ponencia que José Manuel Izquierdo König presentó en el Simposio "En torno al bicentenario de las batallas de Junín y Ayacucho" acerca de esta partitura, hice una revisión musicológica a fin de resolver algunas contradicciones de escritura que presenta el original. La edición de 1924 la recuperó de los fondos bibliográficos de la UNM el maestro Marco Agustín Baltazar para que, como parte de las actividades de la Comisión Bicentenario, se hiciera una edición moderna con la consiguiente interpretación. El dibujo musical, realizado por José Manuel Llancari, queda incorporado a este número de *ANTEC: revista de investigación musical*, acompañado de un código QR con el que se pueden obtener las partes instrumentales o la versión para voces y piano hecha por el propio Alcedo.

Aurelio Tello Malpartida
Editor responsable de *ANTEC*


MP1695.3
A4

DONACION

CANCION ORQUESTADA

Con que el sentimiento patrio del Perú
glorifica la gran victoria peruana de Ayacucho,

POR

JOSE BERNARDO ALCEDO

Autor del Himno Nacional del Perú, su Patria natal, Miembro de la Sociedad Fundadores de la Independencia, Maestro de Capilla, Presidente Vitalicio Honorario de la Sociedad Filarmónica de Lima, i Director General de las Bandas de Música del Ejército, Autor de la Obra Filosofia Elemental de la Música o sea exégesis de las doctrinas conducentes a mejor inteligencia

LA DA A CONOCER POR PRIMERA VEZ LA OBRA
"LA CAMPAÑA DE AYACUCHO"
SOLEMNIZANDO CON ELLA EL PRIMER CENTENARIO DE ESA VICTORIA

Lima, a 9 de Diciembre de 1924.

BIBLIOTECA

Obra completa

Canción a la batalla de Ayacucho
(1863)

Revisión y edición: Aurelio Tello Malpartida
Dibujo musical: José Manuel Llancari Olivera

José Bernardo Alzedo (1788-1878)





Obra completa

Mariano Pablo Rosquellas y la sinfonía *La batalla de Ayacucho* (1832): un temprano homenaje a la gesta libertadora

Aurelio Tello Malpartida
Pontificia Universidad Católica del Perú
Universidad Nacional de Música
Lima, Perú
aureliotell@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-7974-7101

El contexto

Los grandes cambios que venían ocurriendo en el mundo dejando atrás los sistemas monárquicos-absolutistas (la Independencia de los Estados Unidos de América, la Revolución Francesa), las innovadoras ideas políticas sustentadas en que el poder emana de los pueblos, las teorías de la separación de los órganos del Estado, la propagación de la imprenta, el advenimiento del mercantilismo y el nacimiento y prosperidad de la burguesía, las guerras napoleónicas, el abandono de las colonias por el gobierno peninsular ibérico, fueron fuertes motivaciones que llevaron a los pueblos hispanoamericanos a plantearse su separación de la corona española a la cual habían estado sujetos por casi tres siglos. La ocupación napoleónica de España en 1808 sirvió como pretexto a los afanes separacionistas de los criollos americanos. De la misma manera que en la Península se habían constituido Juntas Patrióticas contra los invasores franceses, en la América española surgieron réplicas de dichas juntas que se convirtieron en focos de independencia local. Todos los virreinatos lograron emanciparse de España entre 1810 y 1824. Las islas de Cuba y Puerto Rico permanecieron a lo largo del siglo XIX como colonias de España. La primera, hasta 1898 en que logró su independencia; la segunda cuando ese mismo año, los Estados Unidos de Norteamérica invadieron la Isla el 25 de julio, durante la guerra cubano-hispano-norteamericana. El 10 de diciembre de 1898 se firmó el Tratado de París, por el que Puerto Rico y el resto de los territorios coloniales del Imperio Español, Cuba y Filipinas, se cedieron a Estados Unidos. Cuba se emancipó, pero Puerto Rico quedó en una suerte de protectorado, como Estado Asociado de la Unión Americana (Tello, 2008).

Pero la ruptura política no significó, necesariamente, una ruptura cultural. América había surgido como un territorio de convergencias y seguía atrayendo a europeos de diferentes partes del viejo continente. Hubo quienes no simpatizaban con el absolutismo que reimplantó Fernando VII en la Península y emigraron hacia América

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-Noderivatives 4.0 International (CC BY NC ND).

donde soplaban nuevos aires y se entroncaron con el proyecto criollo de construcción del estado-nación, concepto que tuvo su equivalente en el término "patria" (Caicedo, 2018, p. 45). El referente musical siguió siendo el europeo, pero quedaron atrás los sonidos dieciochescos para dar paso a aquellos con los que se identificaba la pujante burguesía centroeuropea, los que trascendían el clasicismo haydeniano y sucumbían a las influencias beethovenianas y rossinianas, o reproduciendo los aires marciales para las orquestas de armonía que tanto auge alcanzaron tras la Revolución Francesa.

Entrando el siglo XIX, en los años inmediatamente posteriores a las independencias de nuestros países, un grupo de compositores europeos (algunos de los cuales escribieron los himnos nacionales de las recién formadas repúblicas), compusieron música en o para los territorios de Hispanoamérica, residentes en las principales ciudades de nuestros países o escribiendo desde Europa. Varios llegaron como parte de las compañías de ópera y se radicaron en América, organizando academias, escuelas e incluso participando en la fundación de conservatorios. Hago una breve presentación de los más conocidos o notables, por lo que aportaron a la construcción de la vida musical de nuestro continente.

- Andrés Bolognesi (Génova, Italia, ¿?; Arequipa, *ca.* 1834). Maestro de capilla. Estudió violonchelo con su padre, José Bolognesi. Llegó a Lima alrededor de 1806. En 1807 se le nombró maestro de capilla de la catedral de Lima. Quizá haya estado antes en Buenos Aires ya que una carta de Santiago Liniers lo recomendaba con el virrey Abascal para que le concediera un buen empleo. Reorganizó la biblioteca de música de la catedral y devolvió a la orquesta catedralicia su antigua calidad musical. Al parecer estuvo en 1810 en Arequipa, pero ejerció el magisterio de capilla en Lima hasta 1823. Actuó como director de la compañía de ópera que ofreció una temporada en 1812, dando a conocer óperas de Cimarosa, Pergolesi, Paisiello y Rossini. En 1823 se estableció en Arequipa donde actuó como maestro y director de orquesta (Estenssoro, 1999b, p. 597).
- Ramón Carnicer (Tárrega, Lleida, 26-X-1789; Madrid, 17-III-1855). Organista y compositor, autor de varias óperas, artífice del arte lírico madrileño. Debió salir de su país repetidas veces por sus ideas liberales, contrarias al absolutismo de Fernando VII quien, reconociendo su talento, acabó llamándolo a fundar un teatro de ópera en la corte. En Londres conoció a Mariano de Egaña, ministro plenipotenciario de Chile, (Caicedo, 2018, p. 48; Izquierdo König, 2022, p. 127), quien le encargó la composición del Himno Nacional de su país, sobre un texto de Eusebio Lillo. El estreno fue el 23 de diciembre de 1828 en el Teatro Arteaga de Santiago de Chile (Ruiz Tarazona, 1999, pp. 208-212). Carnicer nunca pisó Chile, pero su himno ha pervivido como la canción nacional chilena.
- Francesco Cassale, compositor italiano que vivió en Montevideo en la misma época en que Francisco Acuña de Figueroa escribió la letra de la canción nacional de Uruguay, atribuida en un tiempo al húngaro José Debali o al francés Francisco Sauvageot de Dupuis (Szarán, 2000, p. 323). El nombre de Cassale apareció en la versión más antigua que se conoce del himno paraguayo a raíz de una investigación del director César Manuel Barrios (*abc*, 2018). La música de Cassale sirvió originalmente como himno en el Uruguay, pero luego se cambió por otra y, en cambio, quedó incorporada a la del país guaraní.

- Ferenc Joszef Debali (Kineen, Hungría, 1791; Montevideo, 13-I-1859). Compositor, director e instrumentista. Se estableció en Montevideo en 1838. Al año siguiente fue nombrado músico mayor de la escolta del presidente Fructuoso Rivera. Dirigió por varios años la orquesta de la Casa de Comedias de la capital uruguaya. Se le consideró el probable autor de la música del Himno Nacional. La casa Ricordi de Milán publicó en 1865 una partitura de esta pieza con su nombre. Vivió algunos años en Buenos Aires, pero regresó a Montevideo donde actuó como músico mayor de diversas unidades del ejército con cada vez menos apariciones públicas (Guido, 2000a, pp. 427-428).
- Antonio Neumanne Marno (Córcega, 13-VI-1818; Quito, 3-III-1871). Italiano de origen austriaco, estudió música en Alemania e Italia, culminando su formación en el Conservatorio de Milán. En Viena compuso canciones para María Malibrán. En 1841 se mudó a Guayaquil como director de una compañía de ópera. Después de un viaje a Lima y retorno a Europa, regresó a Sudamérica con una gran compañía de ópera que se presentó en el Teatro de la Victoria de Valparaíso. Luego de una estancia en Lima, volvió a Guayaquil donde fundó diversas sociedades filarmónicas, dirigió bandas militares y actuó como maestro. Compuso el Himno Nacional del Ecuador con letra de Juan León Mera y fue el primer director del Conservatorio Nacional de Música en Quito (Quezada Espinoza, 2000, p. 1018; Godoy Aguirre, 2000, p. 319).
- Blas Parera (Barcelona, 1778?-1838?). En 1802-1803 fue contratado por los empresarios del Coliseo Provisional de Buenos Aires como primer músico y director de orquesta. Compuso diversos cantos patrióticos y en 1813 la música del Himno Nacional argentino. En 1818, por su adhesión a la causa realista (Lange, 1977 [1975], p. 397) regresó a España, sin su esposa y sin su hijo, permaneciendo en Cádiz bajo vigilancia por provenir del Nuevo Mundo. Hacia 1830 ejercía la docencia y trabajaba como músico en una pequeña parroquia catalana. Nunca regresó a Argentina (Arizaga, 1971, p. 237; Roldán, 1996, p. 309).
- Juan Paris (España, 1759; Santiago de Cuba, 10-VI-1845). De origen catalán, sólo se conocen datos de su vida a partir de su traslado a Cuba. En 1805 estaba entre los aspirantes al magisterio de capilla de la catedral de La Habana, pero un mes antes suplió en Santiago a Francisco José Hierrezuelo, sucesor de Esteban Salas. Se quedó en el cargo durante cuarenta años. La catedral funcionó como una academia, una sala de conciertos y salón de ensayos. Agrandó la plantilla orquestal e incentivó la ejecución de música de Haydn, Mozart, Porpora y Paisiello, lo que significó introducir el estilo clásico en la liturgia catedralicia. Compuso numerosos villancicos que, por su extensión, tendían a la cantata (Eli Rodríguez, 2000, pp. 470-471).
- Henry Price (Londres, 5-V-1819; Nueva York, 12-XII-1863). Instrumentista de violín, arpa y piano, arribó a Bogotá hacia 1841. Desarrolló una amplia labor pedagógica y realizó numerosos conciertos como director de la Sociedad Filarmónica que fundó en 1846. Fue autor de una *Canción nacional*, de canciones para canto y piano y música de cámara (Iriarte, 2001, p. 940).
- Leopoldo Benedetto Vincenti Franti (Roma, 1815-1914). Compositor y director. Estudió en la Academia San Vitale de Roma y con Fálevy en París. Allí conoció al almirante Abel Bergasse du Petit-Thouars quien lo invitó a ir con él en su segunda vuelta al mundo a bordo de la fragata *La Reine blanche*. Ya en Sudamérica, Vincenti

> se estableció en Valparaíso como director de bandas del ejército. El presidente boliviano José Ballivián lo llamó para que organizara las bandas militares de Bolivia. Entonces fue cuando compuso la *Canción patriótica* estrenada el 18 de noviembre de 1845, para festejar el cuarto aniversario del triunfo en la batalla de Ingavi contra las fuerzas peruanas. A los pocos años regresó a Roma desde donde envió una copia autógrafa del himno, el cual fue declarado como himno oficial de Bolivia (Montenegro, 2002, p. 952).

Entre estos músicos, varios de ellos dedicados a la composición, figura Mariano Pablo Rosquellas, español, activo desde un temprano 1822 y por casi cuatro décadas en Río de Janeiro, Buenos Aires, Montevideo y Sucre.

El compositor

Nació el 15 de abril de 1784 –hay quien afirma que fue en 1790–, en Madrid, España, como hijo de Jaime Rosquellas Ragas y Josefa Carreras Ribot. Su familia era de origen catalán. Estudió con su padre, con otros miembros de su familia y en Italia. En 1803 Rosquellas figuraba como primer violinista de la capilla ducal de Medinaceli, recibiendo 16 reales diarios. También formó parte de la capilla de la iglesia de Nuestra Señora de la Soledad, en Madrid. Se casó con Maria Polonia Muñoz en 1804, en España y tuvo con ella, por lo menos, dos hijos: Julián y Mariano.

El 28 de marzo de 1805 juró la plaza de cuarta viola de la Real Capilla, oficio truncado en 1808 por la Guerra de la Independencia de España ante la invasión napoleónica. Rosquellas viajó entonces a París y Londres –donde fue violinista de la corte de Jorge IV–, dando conciertos como solista. Retornó al fin de la guerra y en 1814 volvió a ocupar su plaza en la Real Capilla, donde pasó a primer violinista en 1815. En 1818 contrajo matrimonio en Irlanda con Leticia de Lacy, hija del general Luis Lacy, quien había sido General en los ejércitos españoles en el siglo anterior (Mayer-Serra, 1947, p. 530) y fusilado por una intentona liberal en 1819.

Debido a sus simpatías constitucionalistas, Mariano Rosquellas abandonó España en 1818 para desembarcar en Río de Janeiro, acogiéndose como músico a la Corte Imperial del Brasil donde reinaba Pedro I. Su verdadero nombre habría sido Aires Leclicia Rosquellas. Promovió la primera presentación de *Don Giovanni* de Mozart en Brasil en 1821 (Andrade, 1967, citado en Rodrigues, 2023, p. 222). Hacia 1824, con su esposa y su recién nacido hijo Luis Pablo –más tarde nacería Domitila–, pasó a Buenos Aires, donde se convirtió en empresario teatral, consiguiendo reunir en 1824 una selecta compañía con los hermanos Tanni: Angela y Maria (sopranos), Francesco (pianista y cornista) y Marcello (sopranista y tenor; 5 años más tarde, en 1829, llegó Pasquale, barítono) y elementos bonaerenses (Bosch, 1905, p. 49; Ayestarán, 1953, pp. 196-198). El director fue el eminente violinista Santiago Massoni, de profunda huella y larga recordación musical en la Argentina.

Rosquellas era una persona de enorme simpatía, a lo que sumaba su talento de organizador e intérprete. Mariano Bosch lo describe con amplitud:

> Poseía una bonita voz de tenor, poco extensa, pero que debido a sus conocimientos musicales y a su práctica de las tablas, remediaba sus defectos. [...] Artista consumado, en

> su arte, poseía los mil recursos que suplen las dotes naturales necesarias. [...] Completaban aquellas buenas cualidades su figura en extremo simpática, sus finos modales, su trato ameno, su vivacidad y belleza de carácter. Fue el amigo íntimo de toda la juventud dorada de aquella época, gran compañero de artistas y aficionados... (1905, p. 85)

También José Antonio Wilde tenía palabras de elogio para Rosquellas y destacaba la labor que hizo para crear un ambiente propicio al desarrollo del arte lírico en el Buenos Aires de inicios del siglo XIX:

> El 28 de febrero de 1823 apareció por primera vez en las tablas del teatro Argentino don Pablo Rosquellas, castellano de nacimiento, pero residente por largo tiempo en Italia. Puede decirse que fue él quien nos dio los primeros conocimientos de la música italiana, haciéndose apreciar sus bellezas. Rosquellas poseía la música como ciencia y la practicaba como arte. Su voz no era poderosa, pero sabía remediar ese inconveniente y suplir esa carencia con suma habilidad con los socorros de la ciencia, la mímica y aun por medio de la orquesta. Era de admirarse cómo con un ademán, un gesto, un movimiento; con poner la mano sobre el corazón, echarse ligeramente atrás y abrir un tanto la boca, suplía una nota que no alcanzaba y que era hábilmente dada por la flauta o el clarinete en momento oportuno. Había viajado mucho e, indudablemente, había reportado inmensa ventaja de sus viajes. Rosquellas empezó cantando la Tirana, el Contrabandista y otras canciones españolas. Tenía buena figura, rostro simpático, ojos negros, grandes y expresivos; era muy apreciado y especialmente distinguido por el bello sexo. (Wilde, citado en Mayer-Serra, 1947, p.860)

El mismo Bosch pondera las habilidades interpretativas de Rosquellas, que cantaba en diversos idiomas y se lucía en toda suerte de géneros teatrales, acarreando numeroso público a sus presentaciones:

> [...] por los diarios y programas de la época vemos que Rosquellas canta en vasco, en francés, en castellano, en italiano y portugués, ópera, opereta, gallegadas, malagueñas, jotas, boleros, *la Tirana*, (música propia), y estilos criollos orilleros. (1905, pp. 67-68)

Puso en escena en 1825, por vez primera en América, la ópera de Gioacchino Rossini Il *Barbiere di Siviglia* (Roma, 1816), primera ópera representada, a su vez, en Buenos Aires, en el Teatro Coliseo Provisional. Con la aprobación del público bonaerense, el éxito logrado le llevó a representar al frente de su compañía, –él, como tenor– las óperas *La Cenerentola* en 1826, *L'inganno felice* ese mismo año, *Otelo* en 1827 y *Tancredo* en 1828, todas ellas de Rossini, intercalando en su programación *Giuletta e Romeo* de Nicola Antonio Zingarelli, en 1826, y *Don Giovanni* de Mozart, en 1827. Después de la representación en 1825 de Il *Barbiere di Siviglia*, Rosquellas estrenó su ópera *El califa de Bagdad*, escrita dentro del estilo rossiniano, comedia en castellano que alcanzó diecisiete representaciones (la tercera en orden de cantidad: Il *barbiere* alcanzó 28 y *La Cenerentola* 22); para Juan Andrés Sala es muy probable que se haya tratado de un *pasticcio* resultante de fragmentos de Il *barbiere di Siviglia* de Rossini y *Le calife de Bagdad* de Boieldieu:

> Mientras se preparaba convenientemente la inmortal ópera de Mozart, Rosquellas, que no quería dejar enfriar el entusiasmo de dos años de trabajos y éxitos, tuvo la ocurrencia de dar una ópera, en dos actos, *El califa de Bagdad*, en castellano, titulándose su autor. Es cierto que era compositor y músico entendido, pero su especialidad ostensible fue siempre del dominio de las marchas, bailables, tonadillas y canciones de zarzuela: la *Tirana* y la sinfonía de la batalla de Ayacucho eran las principales. [...] La partitura de la obra en dos actos dada en el Coliseo con el nombre de Rosquellas no existe; debió ser retirada por éste, o no hemos sabido encontrarla. Existe un *Califa*, ópera en castellano, de que es autor Eugenio Tapia y cuya música tal vez no se recibió en Buenos Aires y Rosquellas se la fabricó [se la plagió], como era costumbre hacerlo entonces y repetidos ejemplos se conocían. Sobre si en su confección aprovechó o no la música de los otros, nada se puede establecer que no sea conjetura o sospecha. (Bosch, 1905, pp. 59-60)

En 1832, dio a conocer la sinfonía *La batalla de Ayacucho* en homenaje al encuentro bélico que selló la Independencia de América del Sur. Mariano Bosch desliza un irónico comentario en torno a esta partitura: "Rosquellas siguió haciéndose célebre como compositor musical: la sinfonía (indispensable, eterna,) de la batalla de Ayacucho, (con cañonazos y el resto), y la *Tirana* que cantaba su hijo y que ya antaño popularizara Angelita Tanni, contribuyeron más que otras composiciones a hacerlo" (1905, pp. 77-78). También realizó actuaciones en Montevideo, donde dio conciertos sinfónicos y violinísticos (Ayestarán, 1953).

En el tiempo de la dictadura de Juan Manuel Rosas, la crisis de las compañías de ópera y la mala situación económica del país obligaron a Rosquellas a emigrar. Luego de pasar por Córdoba, Tucumán y Salta (Stamponi, 2017, p. 57), Rosquellas se estableció en Sucre, Bolivia, en 1833. Allí fue de nuevo un personaje activo y admirado. Fundó en 1834 la Escuela de Artes, ya que era fotógrafo aficionado, y en 1835, la Sociedad Filarmónica Dramática, con la que ofreció conciertos y representaciones teatrales y que se mantuvo activa a lo largo de un siglo. Después, ya maduro, invirtió en empresas mineras que arruinaron su patrimonio. Murió en Sucre el 12 de julio de 1859.

Entre sus obras se cuentan varias *Sonatas para violín*, una de ellas a dúo con un violín en *scordatura; Si la mar fuera tinta*, variaciones para violín y orquesta, (1823); *El califa de Bagdad* (ópera, 1825); una *Gran cantata* con coros (1827); la obertura *El pampero*, (1828); *Concierto para violín* (1830), *Segundo concierto para violín y orquesta Op. 6*; *Sinfonía de la batalla de Argel* (1831), *Cavatina y aria para clarinete* (1831), la sinfonía *La batalla de Ayacucho*, para orquesta y banda, (1832); sinfonías, arias, dúos y coros de las óperas *Una travesura de amor* y *El delirio y las consecuencias del juego*, una *Marcha fúnebre y pasodoble* para piano y para flauta y piano compuesta para el Viernes Santo (Guillamón, 2018, p. 186); varias canciones, entre ellas *La Tirana* ("El que sin amores vive", con versos de Florencio Varela, incluida en el *Cancionero argentino*, de José Antonio Wilde, 1837 y 1838), –"según la tradición, era una hermosa composición de Juan de la Cruz Varela, y la música que le hizo Rosquellas, sencilla, melódica y tierna"–, (Bosch, 1905, p. 78), "Canción de Fructuoso Rivera", "El sol de mayo" (canción patriótica) y "Yo no sé que me quiere" (bolero para voz y guitarra). (Ayestarán, 1953, pp. 558-562; Alonso, 2002, pp. 429-430; Lange, 1977, pp. 395-406; Arizaga, 1971, pp. 265-266; Roldán, 1996, pp. 354-355; Moreno, 1987, p. 969; Real Academia de la Historia, s.f.)

La obra

La "Sinfonía a doble orquesta" (*La batalla de Ayacucho*) fue compuesta en 1832 para orquesta y banda, dedicada a Juan Manuel de Rosas, como lo indica la portada de la particella de violín 1.º: "Violino Primo / Gran sinfonía a doble orquesta / Titulada / La Batalla de Ayacucho / Por / Pablo Rosquellas / Dedicada / A. S. E. Sr. Dn. Juan Manuel Rosas / Capitán General / y Gobernador de la Provincia / de Bs. As. / Enero 25/832". Poco después se imprimió una versión para piano que se halla perdida en la actualidad (*Diario de la Tarde*, Bs. As. 30-VI-1832, citado en Izquierdo König, 2022, p. 135). Es la sinfonía más antigua compuesta en Argentina que se ha conservado. Se estrenó en Buenos Aires el 2 de junio de 1832. La obra tuvo una excelente recepción en su primera presentación y fue interpretada en varias oportunidades, algo no habitual en su época, en junio y septiembre de ese mismo año.

El *British Packet and Argentine News* del sábado 9 de junio de ese año señaló:

> La escena de batalla titulada *La batalla de Ayacucho*, compuesta por el señor Rosquellas, fue interpretada por primera vez y de una manera altamente digna de crédito para la orquesta. El señor Rosquellas dirigió personalmente la banda y al final de la pieza fue muy aplaudido. Todos los preparativos para una batalla, la batalla misma, la carga de caballería con la infantería disparando, los gritos de victoria, etcétera, etcétera, fueron descriptos por la música (el modo más agradable de librar una batalla, deberíamos pensar). *La batalla de Ayacucho* como composición, fue bien lograda, bien luchada y derramó toda su gloria sobre el General en Jefe El señor don Pablo Rosquellas. (citado en Stamponi, 2017, p. 57)

El 30 de junio de 1832 se publicó en el *Diario de la Tarde* de Buenos Aires el siguiente texto, firmado por "Unos Aficionados":

> En tres ocasiones en que se ha ejecutado la Sinfonía de la Batalla de Ayacucho, hemos observado con gran placer, que la inmensa y escogida concurrencia que el deseo de oírla llevó al Teatro, ha dado con sus repetidos aplausos las pruebas más inequívocas del mérito de esta composición. (Serracanta, 2024)[1]

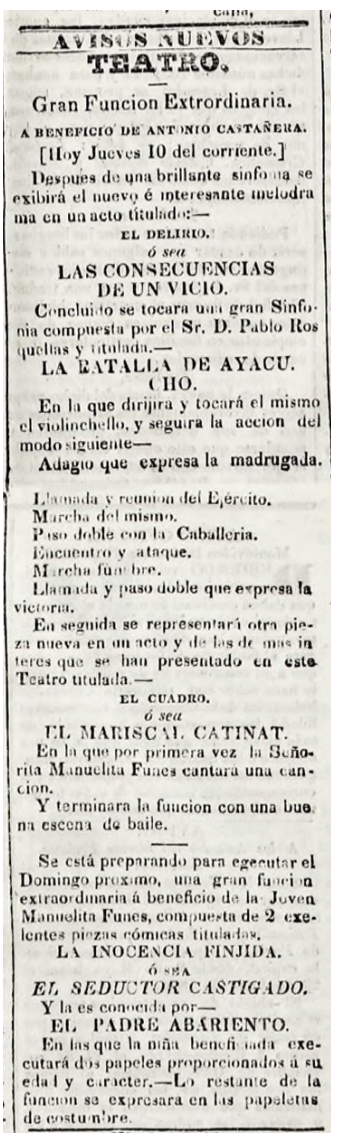
Además, Rosquellas la ofreció en uno de sus viajes a Montevideo, el 10 de enero de 1833, como lo testimonia un aviso periodístico publicado el diario *El Universal* que anuncia la obra como una "Fantasía orquestal":

> Gran sesión extraordinaria a beneficio de Antonio Castañera. Hoy jueves 10 del corriente. Después de una brillante sinfonía se exhibirá el nuevo e interesante melodrama en un acto titulado *El delirio*, o sea *Las consecuencias de un vicio*. Concluido se tocará una gran sinfonía compuesta por el señor don Pablo Rosquellas titulada *La batalla de Ayacucho* en

1. Muestra en el canal de Schubert Flores Vassella. (2017). *La batalla de Ayacucho (I)-Sinfonía a doble orquesta (1832) Mariano Pablo Rosquellas-00045*, en https://www.youtube.com/watch?v=gpmKt0jeKeY

la que dirigirá y tocará él mismo el violonchelo. Y seguirá la acción del modo siguiente. Adagio que expresa la madrugada. Llamada de reunión del ejército. Marcha del mismo. Paso doble con la caballería. Encuentro y ataque. Marcha fúnebre. Llamada y pasodoble que expresa la victoria. (Ayestarán, 1953, pp. 320-321)

Figura 1
Diario El Universal



AVISOS NUEVOS

TEATRO.

Gran Funcion Extrordinaria.

A BENEFICIO DE ANTONIO CASTAÑERA.

[Hoy Jueves 10 del corriente.]

Despues de una brillante sinfonia se exibirá el nuevo é interesante melodrama en un acto titulado:—

EL DELIRIO.

ó sea

LAS CONSECUENCIAS DE UN VICIO.

Concluido se tocara una gran Sinfonia compuesta por el Sr. D. Pablo Rosquellas y titulada.—

LA BATALLA DE AYACUCHO.

En la que dirijira y tocará el mismo el violinchello, y seguira la accion del modo siguiente—

Adagio que expresa la madrugada.

Llamada y reunion del Ejército.
Marcha del mismo.
Paso doble con la Caballeria.
Encuentro y ataque.
Marcha funebre.
Llamada y paso doble que expresa la victoria.

En seguida se representará otra pieza nueva en un acto y de los de mas interes que se han presentado en este Teatro titulada.—

EL CUADRO.

ó sea

EL MARISCAL CATINAT.

En la que por primera vez la Señorita Manuelita Funes cantara una cancion.

Y terminara la funcion con una buena escena de baile.

Se está preparando para egecutar el Domingo proximo, una gran funcion extraordinaria á beneficio de la Joven Manuelita Funes, compuesta de 2 excelentes piezas cómicas tituladas.

LA INOCENCIA FINJIDA.

Ó SEA

EL SEDUCTOR CASTIGADO.

Y la es conocida por—

EL PADRE ABARIENTO.

En las que la niña beneficiada executará dos papeles proporcionados á su edad y caracter.—Lo restante de la funcion se expresara en las papeletas de costumbre.

Nota. Diario *El Universal*, 10 de enero de 1833.

El restaurador de la obra, el director de orquesta Lucio Bruno Videla, opina que "le llamó la atención su concepto formal, que tenía poco que ver con el clásico de la sinfonía vienesa" (Stamponi, 2017, p. 56). Los tres primeros movimientos se tocan sin interrupción. A un *adagio* largo y tenso, que rememora la obertura de *Don Giovanni* de Mozart, le siguen un *allegro* al que va enlazado el pasodoble (que en aquellos días significaba marcha), la batalla y una marcha fúnebre, que al parecer generó congoja en el público. El cuarto movimiento posee un amplio carácter de festejo. Popular y de danza. La sinfonía es de carácter descriptivo y está dividida en cuatro movimientos:

El primero, *Largo, Allegro maestoso, Allegro assai (Paso doble)*, empieza con una melodía grave interpretada por la cuerda, a la que pronto se añaden las maderas. El primer tema del *Allegro* es de carácter solemne. Interviene la banda mediante toques militares con el ritmo marcado por la percusión. Un segundo tema de carácter optimista nos señala que se acerca una gesta victoriosa.

El segundo movimiento está indicado como *Allegro assai*. Batalla. Después de una pausa, la música se oscurece empezando la descripción de la batalla con el sonido de los disparos, mediante el empleo de la percusión sobre un tema de carácter trágico-heroico.

El tercer movimiento, *Marcha fúnebre*, corresponde a la sección lenta de la sinfonía. Después de un episodio trágico de transición, consiste en una marcha de difuntos que evoca a las víctimas de la batalla.

El cuarto movimiento, *Allegro*, celebra la victoria mediante un tema en forma de marcha al estilo de Rossini, terminando con una triunfante coda (Serracanta, 2024).

Análisis de la obra

El discurso musical corresponde al programa enunciado líneas arriba:

Adagio que expresa la madrugada. El tema se presenta en los violonchelos en breve diálogo con las maderas y apoyo rítmico de violines y violas.

Llamada de reunión del ejército. Lo anuncia un redoble y música militar en una banda de guerra.

Marcha del mismo. En voz de la orquesta se escucha esta música militar a la que se suma la banda de guerra. Se presentan elementos rossinianos, característicos de las oberturas de las óperas del compositor italiano. El movimiento discurre en una alternancia de tónicas y dominantes que abren paso al desarrollo a través de breves modulaciones.

Paso doble con la caballería y Encuentro y ataque. Este movimiento, el segundo, es el núcleo de la obra que refleja el intenso momento de la batalla. Es donde están claramente trabajados los procesos de desarrollo de la obra.

Marcha fúnebre. Es el movimiento que expresa el dolor por los caídos. Se manifiesta con una melodía en modo menor. El tema principal lo cantan las maderas, oboes y clarinetes en diálogo con los violines y un doblaje de flautas.

Llamada y pasodoble que expresa la victoria. Corresponde al cuarto movimiento de la partitura. Se tipifica por una melodía de carácter militar que se mantiene a lo largo del movimiento, con aire jubiloso y triunfal.

El rescate histórico

La recuperación de *La batalla de Ayacucho* ocurrió después que los descendientes de Mariano Pablo Rosquellas –uno de ellos, Rafael Poggi García– radicados en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, tomaran contacto con el Centro Cultural Kirchner, a raíz del homenaje al compositor que brindó la institución en julio de 2016, en el ciclo *La música de la Independencia* (Stamponi, 2017, p. 58). El compositor, director e investigador Lucio Bruno Videla, fue el encargado de reconstruir la obra con base en las *particelli*. *La batalla de Ayacucho* volvió a sonar en Buenos Aires, el domingo 9 de julio de 2018 en la Sala Argentina del Centro Cultural Kirchner.

Consideraciones finales

La importancia de la sinfonía dentro de la música académica argentina y latinoamericana es crucial, ya que se la puede considerar un verdadero eslabón perdido que documenta la creación sinfónica, de estilo clásico, en el Buenos Aires de comienzos del siglo XIX. Es la primera obra sinfónica compuesta en el Río de la Plata y también una de las más antiguas de América del Sur.

Se trata, además, de una sinfonía programática, que describe las vicisitudes de la batalla que en 1824 selló la independencia americana.

La sinfonía *La batalla de Ayacucho* funde una visión cosmopolita (el clasicismo) con un sentimiento americano (el de la Independencia).

Su escritura denota que Rosquellas la compuso siguiendo las pautas retóricas y estilísticas de su época, bajo el influjo de la música de Rossini, convertido en su tiempo en el paradigma de la composición operática, y de Beethoven, que trascendió el formalismo del clasicismo para dotar a la música de un contenido dramático, manifiesto en obras como la Tercera sinfonía *Eroica* (1802-1803) cuya marcha fúnebre en el segundo movimiento rompió los esquemas de los movimientos lentos de las sinfonías, y la Sexta sinfonía *Pastoral* (1808), ceñida a una serie de sugerencias descriptivas –unos títulos en cada movimiento– que le replantean al auditor qué escuchar más allá de la forma y la estructura.

Rosquellas en el mundo hispanoamericano

Por último, Mariano Pablo Rosquellas forma parte de un grupo de compositores que en diversos lugares y espacios de nuestro continente introdujeron el estilo clásico y anunciaron los momentos aurorales del romanticismo. Entre ellos destacan:

- José Bernardo Alzedo (Lima, 10-VIII-1788; 28-XII-1878), creador del Himno Nacional peruano, obra por la que ha pasado a la posteridad, aunque el resto de su obra permanezca en un todavía persistente olvido. José Manuel Izquierdo lo sitúa en una serie de dualidades que singularizan su figura: entre lo colonial y lo republicano, entre lo blanco y lo negro, entre Perú y Chile, entre lo religioso y lo patriótico, entre el siglo XVIII y el XIX, entre el estilo clásico y el romántico, etcétera (Izquierdo, 2024, p. VI). Educado con Cipriano Aguilar en el convento agustino y con Pascual Nieves en el de los dominicos, intentó tomar los hábitos, lo que no ocurrió por su condición de mulato quedando como hermano terciario (Iturriaga y Estenssoro, 1985, p. 111). En 1821, habiendo ganado el concurso para dotar de una canción nacional al Perú, se incorporó al Batallón n.º 4 de

Chile como músico mayor. Ya en el país sureño desde 1823, entró al coro de la catedral de Santiago donde lo nombraron maestro de capilla en 1847. Salvo dos breves visitas a Lima, residió en Chile hasta 1864. Compuso canciones patrióticas –"La chicha", "La cora" "La despedida de las chilenas al Ejército de San Martín Libertador del Perú"–, obras religiosas –misas, salmos, villancicos–, una ópera –*La cifra*– y fue autor de una *Filosofía elemental de la música* (1869). (Barbacci, 1949, pp. 415-420; Raygada, 1956, pp. 20-24; Claro Valdés, 1999, pp. 386-388; Izquierdo, 2024). Su estilo musical transitó de un barroco tardío al clásico haydeniano y al de la ópera italiana de corte rossiniano.

- Cipriano Aguilar (¿Ica, 1770?; Lima, ¿?), fraile agustino, maestro de capilla en su convento, introductor del estilo de Haydn en nuestro medio, como lo evidencia su Vigilia n.º 2 para el oficio de difuntos (Stevenson, 1970, p. 315). Fue maestro de José Bernardo Alcedo y de José Ignacio Cadenas (Estenssoro, 1999a, p. 109; Petrozzi, 2024, p. 120). Participó en 1821 en el concurso para el Himno Nacional del Perú. En 1836 presentó una *Sinfonía a toda orquesta* en un concierto de la Academia de Música que dirigía Manuel Rodríguez (Barbacci, 1949, p. 415; Estenssoro, 1999a, p. 109; Vega Zavala, 2023).
- José Manuel Aldana (Valladolid de Michoacán, 1758; 7-II-1810). Niño cantor de la catedral de Morelia, profesor del Colegio de Las Rosas. En 1785 fue violinista de la capilla musical de la catedral de México y del Coliseo de la Ciudad de México. Entre 1808 y 1809 dirigió la escoleta de niños de la catedral. Ensayó la composición de formas musicales –minués, temas con variaciones, forma sonata, o versos instrumentales– ligadas al espíritu del clasicismo, así como tonadillas escénicas. Sus obras litúrgicas revelan un conocimiento del estilo de Haydn (Stevenson, 1970, p. 237; Pareyón, 2007, p. 49).
- José Escolástico Andrino (Guatemala, 1817; San Salvador, 15-VII-1862). Compositor, discípulo de José Eulalio Samayoa, activo en su Guatemala natal, La Habana y San Salvador. Autor de unas *Variaciones* para violín y orquesta, de la ópera *La mora generosa*, dos sinfonías, música litúrgica y canciones como "Lejos de la patria". Escribió el libro *Nociones de filarmonía y apuntes para la historia de la música* (Lehnhoff, 1999, p. 459).
- José Cayetano Carreño (Caracas, 7-VIII-1774; Caracas, 4-III-1836) fue hijo del organista Alejandro Carreño, hermano de Simón Rodríguez, sobrino y discípulo de Ambrosio Carreño y abuelo de Teresa Carreño, la virtuosa del piano. En 1791 se le nombró maestro de capilla de la catedral de Caracas. Fue creador de abundante música religiosa de largo aliento, escrita en un estilo transicional hacia el clasicismo, y de canciones patrióticas como "Caraqueños, otra época comienza" con letra de Andrés Bello (Castillo Didier, 1999, pp. 232-233).
- José Francisco Delgado (Valladolid de Michoacán, 1771; México, 28-VII-1829), discípulo de su padre Manuel Delgado y de José Manuel Delgado. Fue el primer violín de la capilla de la catedral de México a la vez que integrante de la orquesta del Coliseo. En 1822 participó en la capilla de música del emperador Agustín de Iturbide y más tarde actuó en la capilla de música de la Colegiata de Guadalupe. Por su calidad como compositor se le conoció como "el Haydn mexicano", dada su afinidad con el estilo del músico austriaco. Según la crítica de su tiempo, era un compositor "del más delicado gusto" (Roubina, 2007, pp. 91; 119 y ss).
- Juan Francisco Pascual Meserón (Caracas, 17-V-1779; ca. 1845). Compositor y flautista, fue integrante de las compañías de ópera que actuaron en Caracas en 1808. Durante el periodo de la Independencia se mudó a Petare donde concluyó su Octava sinfonía en

1822. Fue autor de una *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música*. Dirigió la orquesta de la Sociedad Filarmónica de Caracas. Escribió oberturas y sinfonías en un solo movimiento y canciones patrióticas que incentivaron la Independencia de Venezuela. Perteneció al grupo de compositores de la Escuela de Chacao y logró trascender el estilo clásico que cultivó la mayoría de ellos (Peñín, 2001, pp. 475-476).

- Francisco Manuel Da Silva (Río de Janeiro, 21-II-1795; 18-XII-1865). Fue discípulo de José Mauricio Nunes y Carlos Gomes. Integró la orquesta de la capilla real brasileña. Su aporte más notable fue la composición del Himno Nacional del Brasil, pero no es menos importante su papel en la vida musical de Río de Janeiro. El emperador Pedro II lo nombró compositor de la Imperial Cámara en 1841 y al año siguiente, maestro de capilla. En 1833 fundó la Sociedad Beneficente Musical. Por esa época fundó el Conservatorio Nacional de Música. Actuó como director en el teatro Lírico Fluminense y más tarde de la Ópera Nacional (Mariz, 1985, pp. 39-40).
- José Mariano Elízaga (Valladolid de Michoacán, 27-IX-1786; 2-X-1842). Organista, compositor, director y maestro. Se educó en el Colegio de Infantes de la catedral de México. Se formó con músicos como José María Carrasco y Mariano Soto Carrillo. Alcanzó el magisterio de capilla de Valladolid entre 1811 y 1821. Su discípula Ana María Huarte, más tarde esposa de Agustín de Iturbide, lo recomendó para que fuese el maestro de capilla de la corte imperial. Realizó su carrera en diversas ciudades: Puebla, Guadalajara, México, Guanajuato. Publicó sus libros de *Elementos de música, ordenados por don Mariano Elízaga* (1823) y *Principios de la melodía y la armonía o Fundamentos de la composición musical*. Fue un compositor prolífico, pero mucha de su música está perdida y no se conoce (Pareyón, 2007, pp. 344-345).
- Juan Pedro Esnaola (Buenos Aires, 17-VIII-1808; 8-VII-1878). De origen vasco, se formó con su tío José Antonio Picasarri, maestro de capilla de la catedral de Buenos Aires. Al ser expulsado Picasarri de Argentina, Esnaola lo acompañó al exilio. Volvió a su país y fundó una escuela de música con apoyo del gobierno de Rivadavia. Entre 1824 y 1835 compuso un grupo importante de obras de grandes dimensiones, entre ellas varias misas, tres sinfonías y un *Miserere*. Fue presidente de la Escuela de Música y Declamación de la Provincia de Buenos Aires. Se le considera el primer compositor profesional de la Argentina y la crítica juzga que sucumbió a las influencias de Mozart, Bellini y Rossini (Plesch, 1999, pp. 760-762).
- José Lino Gallardo (Ocumare del Tuy (Venezuela), 1774; Caracas, 22-XII-1837). Estudió con Juan Manuel Olivares con quien vivió hasta 1792. Participó en la temporada de ópera de la compañía de Espenu en 1808. Perteneció a la Escuela del padre Sojo. En 1824 se le nombró "maestro mayor de artes liberales y mecánicas" de la ciudad de Caracas. Compuso obras dedicadas a Bolívar. Se le atribuye la composición de la canción "Gloria al bravo pueblo" que dio vida al Himno Nacional venezolano (Peñín, 1999, pp. 348-349).
- José Ángel Lamas (Caracas, 5-VIII-1775; 9-XII-1814). Tuvo una formación como niño de coro de la catedral. Vivió dedicado a la música, pero siempre en la pobreza. Walter Guido (2000b) define su música como poseedora de "estructuras musicales muy sencillas, [cuyas] melodías fluyen con naturalidad y sus armonizaciones y la intensidad de las expresiones guardan estrecha relación con el sentido del texto" (p. 711). Se le considera el más destacado compositor de la Escuela de Chacao, sobre todo por ser autor del *Populeus meus*, la obra más conocida del repertorio colonial venezolano (Guido, 2000b, p. 711).

- José Mauricio Nunes García (Río de Janeiro, 22-XII-1767; 18-IV-1830). Fue un músico mulato de origen humilde que venció todas las barreras sociales, étnicas, económicas y culturales para desarrollar su carrera como compositor y maestro de capilla de la corte real de Brasil. Desde 1798 ocupó el magisterio de capilla de la catedral y de la Iglesia Matriz de Río de Janeiro. Mantuvo en su casa una escuela de formación musical hasta el fin de sus días. Fue autor de un compendio de música y de un método para piano. Tuvo que resistir la hostilidad de los músicos portugueses que llegaron a Brasil, sobre todo de Marcos Portugal, maestro de la corte real en Lisboa, cuando la corona decidió emigrar a América ante la invasión napoleónica. Escribió no sólo música religiosa, sino una ópera, *Le due gemelle*, que nunca se estrenó, pero que compartió rasgos de estilo con su música sacra. Dejó un conjunto de más de cuatrocientas obras, de fuerte impronta italiana y muchas de ellas escritas para *castrati* (Mariz, 1985, pp. 24-34).
- José Eulalio Samayoa (Guatemala, 1-XII-1781; 1866). Formado como autodidacta, recibió luego las enseñanzas de Manuel Mendilla Retalhuleu. En 1813 ingresó a la capilla musical de la catedral de Guatemala. Fundó la Asociación Filarmónica del Sagrado Corazón de Jesús. Fue de los primeros en abordar la composición de música instrumental, que escribió con propósitos a veces religiosos, a veces profanos. Escribió no menos de 7 sinfonías, algunas de perfil histórico como la n.º 7 dedicada a la batalla de Xiquilisco. Destacan su *Sinfonía Cívica* en *do* mayor y su *Sinfonía Histórica* en *re* mayor (Lehnhoff, 2000, pp. 631-633).
- Pedro Ximénez Abril Tirado (Arequipa, 1784; Sucre, 1856). Se formó en su ciudad natal, donde alcanzó a organizar conciertos domésticos. Escribió música instrumental: sinfonías, *divertimenti* y música de cámara, pero también un número amplio de piezas para guitarra y colecciones de canciones. En 1833 se trasladó a Sucre donde fue maestro de capilla de la catedral bajo el patrocinio del presidente Andrés de Santa Cruz. Compuso un Himno Nacional boliviano que luego cayó en el olvido. Su legado musical permaneció fuera del conocimiento público hasta el siglo XX en que fue sacado a la luz. En la actualidad se valora su aporte a la música sinfónica por sus casi 40 sinfonías (Estenssoro, 2002, p. 304; Izquierdo y Vega S., 2017, pp. 48-78).

Mariano Pablo Rosquellas está situado entre ese conjunto de europeos activos en o para la Iberoamérica recién liberada o por liberarse del imperio español y el contingente de compositores americanos –nacidos en nuestro continente todos– que vivieron la transición del antiguo universo virreinal al nacimiento de las repúblicas entusiasmadas por el sistema democrático, del ámbito religioso al secular y de un estilo barroco-galante a uno de perfiles clásico-románticos, que dejaban atrás la influencia de los maestros de la capilla real hispánica o de la corte portuguesa para sucumbir a la de la música de Haydn, Mozart, Rossini y Bellini, acorde a los nuevos aires que soplaban en nuestros pueblos.

Referencias

abc, (3 de abril de 2018). Revelan incógnitas del himno nacional. https://www.abc.com.py/espectaculos/musica/develan-grandes-incognitas-del-himno-nacional-1689725.html

Alonso, C. (2002). 4. Rosquellas, Mariano Pablo. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana. t. 9* (pp. 429-430). Sociedad General de Autores y Editores.

Arizaga, R. (1971). *Enciclopedia de la música argentina.* Fondo Nacional de las Artes.

Ayestarán, L. (1953). *La música en el Uruguay. Vol. I*. Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica.

Barbacci, R. (1949). Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano. *Fénix,* (6), 414-510. https://doi.org/10.51433/fenix-bnp.1949.n6.pp. 414-510.

Bosch, M. (1905). *Historia de la ópera en Buenos Aires. Origen del canto y la música. Las primeras compañías y los primeros cantantes.* Imprenta El Comercio.

Caicedo, P. (2018). *Los sonidos de las naciones imaginadas. La canción artística latinoamericana en el contexto del nacionalismo musical.* Sociedad General de Autores y Editores.

Castillo Didier, M. (1999). Carreño, José Cayetano. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana. t. 3* (pp. 232-233). Sociedad General de Autores y Editores.

Claro Valdés, S. (1999). Alzedo, José Bernardo. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana. t. 1* (pp. 386-388). Sociedad General de Autores y Editores.

Eli Rodríguez, V. (2000). Paris, Juan, En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana. t. 8* (pp. 470-471). Sociedad General de Autores y Editores.

Estenssoro, J. C. (1999a). Aguilar, Cipriano. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana. t. 1* (pp. 109-110). Sociedad General de Autores y Editores.

Estenssoro, J. C. (1999b). Bolognesi, Andrés. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana. t. 2* (p. 597). Sociedad General de Autores y Editores.

Estenssoro, J. C. (2002). Tirado, Pedro. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana. t. 10* (pp. 304-305). Sociedad General de Autores y Editores.

Flores Vassella, Sch. (10 de julio de 2017). *La batalla de Ayacucho (I)-Sinfonía a doble orquesta (1832) Mariano Pablo Rosquellas-00045* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=gpmKt0jeKeY

Godoy Aguirre, M. (2000). Himno. ECUADOR. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana. t. 6* (p. 319). Sociedad General de Autores y Editores.

Guido, W. (2000a). Debali, Ferenc Joszef. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana. t. 4* (pp. 427-428). Sociedad General de Autores y Editores.

Guido, W. (2000b). Lamas, José Ángel. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana. t. 6* (pp. 711-712). Sociedad General de Autores y Editores.

Guillamón, G. (2018). Espacios musicales y teatrales en la ciudad de Buenos Aires: sociabilidad y vida cultural a principios del siglo XIX (1804-1840). *Revista de Historia,* (19), 167-191.

Iriarte, C. (2001). Price, Henry. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana. t. 8* (p. 940). Sociedad General de Autores y Editores.

Iturriaga, E. y Estenssoro, J. C. (1985). Cultura colonial en la república. En *La música en el Perú* (pp. 107-113). Patronato Popular y Porvenir.

Izquierdo König, J. M. (2022). *Filarmónicos y patriotas. Compositores latinoamericanos en tiempos de independencias (1800-1850).* Ediciones UC.

Izquierdo König, J. M. (2024). *José Bernardo Alzedo. Biografía de un músico*. Autor. https://www.academia.edu/119240993/JOSE_BERNARDO_ALZEDO_BIOGRAFIA_DE_UN_M%C3%9ASICO_PERUANO_1788_1878_

Izquierdo Konig, J. M. y Vega Salvatierra, Z. (2017). Nuevos aportes acerca de la vida del compositor peruano-boliviano Pedro Ximénez Abrill Tirado (1784-1856). *Revista musical chilena, 71*(227), 48-78. https://doi.org/10.4067/s0716-27902017000100048

Lange, C. (1977). Os primeiros subministros musicais do Brasil para O rio da Prata. A reciprocidade musical entre o Brasil e O Prata. A música nas ações bélicas. (De 1750 até 1855, aproximadamente), *Revista de História,* (112), 381–417. https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i112p381-417

Lehnhoff, D. (1999). Andrino, José Escolástico. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana. t. 1* (p. 459). Sociedad General de Autores y Editores.

Lehnhoff, D. (2000). Samayoa, José Eulalio. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana. t. 9* (pp. 631-633). Sociedad General de Autores y Editores.

Mariz, V. (1985). *Historia de la música en el Brasil.* Centro de Estudios Brasileños.

Mayer-Serra, O. (1947). *Música y músicos de Latinoamérica, t. 2: K-Z.* Editorial Atlante.

Montenegro, A. (2002). Vincenti, Benedetto. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana. t. 10* (pp. 952). Sociedad General de Autores y Editores.

Moreno, E. (1987). Un ejemplo de "Scordatura" violinística en la música española: La Sonata de Pablo Rosquellas. *Revista de Musicología, 10*(3), 965-974. https://doi.org/10.2307/20795179

Pareyón, G. (2007). *Diccionario enciclopédico de la música en México*, México, Universidad Panamericana. https://doi.org/10.31885/2018.00004

Peñín, J. (1999). Gallardo, José Lino. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana. t. 1* (pp. 348-349). Sociedad General de Autores y Editores.

Peñín, J. (2001). "Meserón, Juan Francisco Pascual". En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana. t. 7* (pp. 475-476). Sociedad General de Autores y Editores.

Petrozzi, C. (2024). *La música orquestal peruana,* 1945-2020. Universidad Nacional de Música.

Plesch, M. (1999). Esnaola, Juan Pedro. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana. t. 4* (pp. 760-762). Sociedad General de Autores y Editores.

Quezada Espinoza, C. (2000). Neumanne Marno, Antonio. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana. t. 4* (p. 1018). Sociedad General de Autores y Editores.

Raygada, C. (1956). Guía musical del Perú. *Fénix*, (12), 3-77. https://doi.org/10.51433/fenix-bnp.1956-1957.n12.pp. 3-77

Real Academia de la Historia (s.f.). *Mariano Pablo Rosquellas.* Diccionario Biográfico electrónico. https://dbe.rah.es/biografias/69006/mariano-pablo-rosquellas

Rodrigues, L. (2023). 9. A monarquia brasileira do século XIX: singularidades de sua vida musical no contexto Latino-americano. En P. Castagna , M. Capelán, y J. Marín-López (Eds.). *Músicas iberoamericanas interconectadas. Caminos, circuitos y redes* (pp. 219-242). https://doi.org/10.31819/9783968695600_009

Roldán, W. A. (1996). *Diccionario de música y músicos.* El Ateneo.

Roubina, E. (2007). *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes.* Ediciones Eón.

Serracanta, F. [2024]. *Rosquellas.* La historia de la sinfonía. https://www.historiadelasinfonia.es/naciones/argentina/argentina-otros/rosquellas/

Stamponi, G. (2017, 27 de junio). Una batalla musical. Revista del *Teatro Colón,* 56-60. https://www.yumpu.com/es/document/read/58969126/revista-teatro-colon

Stevenson, R. (1970). *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas.* Organización de los Estados Americanos.

Szarán, L. (2000). Cassale, Francisco. En E. Casares (director). *Diccionario de la música española e hispanoamericana. t. 6* (p. 323). Sociedad General de Autores y Editores.

Tello, A. (2008). El tránsito de los virreinatos a los estados independientes. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (pp. 25-70). Fondo de Cultura Económica.

Vega Zavala, C. (2023). Música para el templo del convento de San Agustín de Lima. El maestro de capilla fray Cipriano Aguilar. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical, 7*(2). 192-213. https://doi.org/10.62230/antec.v7i2.204

Patria sonora: música patriótica, marchas y otros sonidos militares en las vísperas de Ayacucho

Zoila Elena Vega Salvatierra
Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa
Arequipa, Perú
zvega@unsa.edu.pe
https://orcid.org/0000-0002-6748-7648

Introducción

La música militar en el mundo ibérico de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX se transformó notablemente debido al impacto de los fenómenos políticos que impactaron en Europa y América en ese tiempo. Desde una clara influencia francesa, que se origina incluso antes de la Revolución de 1789, pasando por una Guerra de Independencia (1808-1814), el Trienio Liberal (1820-1823) y las guerras independentistas sudamericanas (1810-1824), la música militar y sus múltiples ramificaciones e influencias conforman una parte importante de la vida cotidiana tanto en la Metrópolis como en sus provincias y territorios ultramarinos. Este trabajo supone una primera aproximación a esta dimensión sonora de las sociedades hispanas y americanas de la época con especial incidencia en la experiencia peruana en los tiempos inmediatamente anteriores a la batalla de Ayacucho.

En este trabajo propongo la idea de que tanto la música militar realista como la patriota compartían los mismos principios y por lo tanto sus expresiones sonoras eran muy similares, si bien sus usos y aplicaciones difieren notablemente según el enfoque político de los bandos que las empleaban. Resulta bastante complicado comprobar esta hipótesis debido a la ausencia de fuentes, sobre todo porque se ha tendido a trabajar más fuentes perimusicales provenientes del lado patriota y al poco interés que han despertado las fuentes, musicales o no, procedentes del bando realista. Pero precisamente, al plantear que las músicas militares, en lugar de divergir, convergen en sus rasgos estilísticos generales, es que decidí acercarme a las fuentes hispanas que son mucho más abundantes y accesibles en los archivos peninsulares.[1]

1. No puedo eludir la tentación aquí de hacer referencia a la frase pronunciada por José Arcadio Buendía, el patriarca fundador de la estirpe maldita de *Cien Años de Soledad* de Gabriel García Márquez, cuando un amigo intenta enseñarle a jugar ajedrez para distraerlo de su locura. El insano replica que nunca pudo entender un juego que enfrentaba a dos rivales que estaban de acuerdo con los mismos principios. Algo semejante se aplica a las culturas sonoras de los ejércitos realista y patriota que partían de la misma tradición militar y, por lo tanto, musical y la empleaban para canalizar sus discursos políticos, aunque estos fueran antagónicos.

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-Noderivatives 4.0 International (CC BY NC ND).

Tampoco se debe olvidar que, debido a los avatares políticos propios de las circunstancias en territorio español, a partir de 1814, cuando retoma el trono Fernando VII, hasta su muerte en 1834, el ambiente político de España provocó que muchos oficiales españoles cambiaran de bando y se afiliaran a la causa patriota. Al proceder de esta manera llevaron con ellos la cultura militar, las técnicas y usos de cuartel que habían aprendido durante sus años de entrenamiento, ya sea en la academia o en el campo de batalla.

Precisamente algo que diferencia a ambos bandos es la simbología. Estandartes, canciones, colores, escudos y marchas se usan profusamente como símbolos identitarios. A diferencia de lo ocurrido con la invasión francesa a la península en 1808, el enemigo —bien sea el rebelde patriota o el fidelista realista— habla el mismo idioma, comparte cultura, idiosincrasias y formas de pensamiento muy similares por lo que los diálogos no son infrecuentes. Por ello, podría ser especialmente útil estudiar las fuentes musicales de la música militar hispánica que se conservan con mayor cuidado y número que las americanas y las peruanas para comprender cómo se escribían, escuchaban y pensaban estas músicas. Esto permitiría especular con mayor fundamento sobre sus características, estilos y aplicaciones, al menos mientras se encuentran las fuentes propias del ejercicio musical en los ejércitos americanos en general y peruanos en específico, algunas de las cuales, por ahora, son de naturaleza más literaria que musical.

Estado de la cuestión

Sobre la música militar y patriótica en España en la época de la Independencia y el Trienio Liberal existe una abultada bibliografía. Para comprender el panorama general, puede consultarse el trabajo de Ricardo Fernández de Latorre (2014) titulado *Historia de la música militar de España*, especialmente los capítulos IV y V, y para trabajos centrados en la Guerra de Independencia (1808-1812), pueden citarse los trabajos de Cristina Diez (2009), de María Gembero-Ustárroz (2006 y 2012) Virginia Sánchez López (2012) y José Gabriel Guaita Gabaldón (2020), entre otros. Un muy bien documentado catálogo sobre fuentes primarias de música española compuesta durante, o alusiva, a la Guerra de Independencia, el Trienio Liberal y la Década Ominosa y que se conservan en la Biblioteca Nacional de España es el producido por Juan Bautista Escribano Sierra, Cayetano Hernández Muñiz y José María Soto de Lanuza (2016).

Para el caso americano puede consultarse el artículo de Amalia Roales-Nieto (1996) para la música en tiempos del general San Martín y el de Diana Fernández Calvo (2009) sobre el caso de la música militar argentina para finales de la colonia y comienzos de la época republicana. En Venezuela, Yetzabeth Pérez Anzola López, Cristian Javier López y Nury Sulbarán (2024) han publicado un interesante análisis discursivo sobre la *Carmañola americana*, canción a la que me referiré más adelante y para el caso peruano tenemos los estudios de canciones patrióticas de José Bernardo Alzedo realizado por Víctor Rondón y José Manuel Izquierdo (2014), el estudio de Eduardo Torres Arancivia sobre una fuente de la *Marcha Patriótica de Lima* (2022), así como el estudio sobre el rol de las canciones patrióticas en la independencia del Perú realizado por Luis Rodríguez Toledo (2022).

La política y los ejércitos durante la Guerra de Independencia en el Perú

Para entender qué tan emparentados estaban los usos musicales en los ejércitos regulares del mundo ibérico, cualquiera que fuera su afiliación partidaria, especialmente en el Perú en las vísperas de la batalla de Ayacucho, se hace necesario un breve repaso de la situación política en ambos bandos en el difícil período que abarca desde 1820 hasta 1824.

Del lado español, no se tenía en absoluto un mando unificado. Esto lo demuestra la actitud disconforme de la oficialidad española ante la que consideraron una actitud poco determinada del entonces virrey Joaquín de la Pezuela, cuando se produjo la invasión del ejército libertador comandado por José de San Martín en agosto de 1820. Se realizaron negociaciones durante septiembre y octubre de 1820 entre delegados de ambos bandos, pero paralelamente los patriotas lanzaban ofensivas en la costa norte y el centro del virreinato. Cuando Pezuela intentó reaccionar en diciembre de 1820, ya era tarde y un mes después se produjo el Pronunciamiento de Aznapuquio que colocó a José de la Serna, un militar liberal, al frente de la defensa de Lima. Su toma del poder, inédita para un virrey, provocó una gran desconfianza en los círculos limeños más conservadores porque significaba un apoyo directo al gobierno del Trienio Liberal que el año anterior, 1820, había jaqueado al trono del absolutista Fernando VII. La Serna creía sobre todo en su deber militar hacia su patria y estaba indignado por las tendencias fatalistas de su antecesor Pezuela, pero cuando fue reconocido como virrey y recibió las instrucciones del gobierno liberal de Madrid de conferenciar con los insurgentes, obedeció de mala gana, aunque tampoco pudo llegar a un acuerdo. Cuando no le fue posible defender la ciudad capital del virreinato sin destruirla, prefirió evacuar su ejército y atrincherarse exitosamente en el sur y las tierras altas. Pero ni siquiera allí estaría libre de los vaivenes de la política metropolitana.[2] Curiosamente, para tranquilizar a las élites limeñas, San Martín prometió conservar el orden establecido, refrenar a la plebe, mantener la propiedad privada, evitar las confiscaciones —no cumplió su palabra pero al menos demoró en traicionarla— y los sectores poderosos de la capital acabaron por sentirse más seguras de sus privilegios con él al frente del gobierno, que con el mismo La Serna.

¿Por qué La Serna recibió órdenes de parlamentar? Porque en la Península, el gobierno liberal creía que aún era posible recuperar los territorios americanos si se les garantizaba la plena aplicación de la Constitución de 1812, es decir, que no serían considerados súbditos, sino ciudadanos en igualdad de condiciones que los peninsulares. La oferta llegaba diez años tarde y los delegados americanos a las cortes empezaron a desertar de las sesiones y a dejar en claro que la guerra de Independencia no se arreglaría con una carta magna. Esa tardanza, el hecho de que el gobierno liberal español tuviera que enfrentar la resistencia realista en la misma España y finalmente la invasión francesa en apoyo a Fernando VII que reinstaló el absolutismo en la Península, acabaron para siempre con la posibilidad de recuperar América 'por las buenas'.[3]

2. Para saber más sobre la diversidad de posturas políticas en el ejército realista véase Ascensión Martínez Riaza, (2014) y para un estudio sobre el liberalismo español y su relación con la emancipación americana puede consultarse el trabajo de Roberto Breña (2006).
3. Para más información sobre el papel de los diputados americanos en las cortes de Cádiz y del Trienio Liberal puede consultarse el libro de Marie Laure Rieu-Millán (1990). Para un estudio de caso específico puede verse el trabajo de Víctor García y María Luisa Calero sobre los diputados de Nueva España (2018).

El mismo San Martín no tenía unanimidad dentro de sus filas. Permitió muchas correrías de los generales realistas José Ramón Rodil y José de Canterac en las afueras de Lima sin detenerlos porque temía ser derrotado debido a la inferioridad de sus fuerzas. Sus efectivos no llegaban a cuatro mil soldados mientras La Serna tenía a veinte mil soldados a su disposición en un territorio que dominaba y conocía bien. Los oficiales patriotas le reprochaban a San Martín que no persiguiera y acabara con los realistas y esas disensiones alcanzaron su punto álgido cuando en 1822 Lord Cochrane, almirante de la flota patriota, abandonó el Perú. Su partida significó una pérdida estratégica notoria ya que no era posible sostener la invasión por vía marítima. San Martín comprendió que se hallaba atrapado en Lima, sin posibilidades de avanzar y sin oportunidad de retroceder. Fue entonces que se hizo evidente la necesidad de la ayuda del norte para derrotar a La Serna y por ello cedió paso a Simón Bolívar y el ejército de la Gran Colombia en 1823.

La llegada de Bolívar detonó otra clase de conflictos, primero por la anexión de Guayaquil, considerado territorio del virreinato peruano, por parte del ejército de la Gran Colombia. Luego, las imposiciones y condiciones de Antonio José de Sucre, representante de Bolívar, al solicitar la anulación del poder del presidente peruano José de la Riva Agüero; la resistencia de varios sectores locales al autoritarismo de Bolívar y la preferencia de estos por conceder posiciones de poder a oficiales colombianos y venezolanos e incluso la defección de José de Torre Tagle, que había ganado para la causa independiente la intendencia de Trujillo y sus territorios, sembraron la duda y la discordia entre los ejércitos libertadores que en lo militar perdieron varias campañas, incluídas las de los Puertos Intermedios y las expediciones al sur, donde La Serna y sus generales resistían.

La Serna no la pasó mejor. Cuando Fernando VII recuperó plenamente el poder en España en 1823, lo ratificó como virrey, pero no envió tropas para ayudarlo. Lo que sí hizo, fue ofrecerle al coronel Pedro Antonio Olañeta la promesa del virreinato de Buenos Aires si derrocaba a la Serna y ponía al ejército realista bajo el mando del trono nuevamente. El liberalismo de La Serna era mal visto en Madrid y este doble juego ocasionó una revuelta en el bando realista en el Alto Perú que La Serna tuvo que sofocar. Para hacerlo, dividió sus fuerzas y por ello se hallaba debilitado cuando Bolívar lo atacó en Junín en agosto de 1824. La batalla de Ayacucho en diciembre de ese año, que puso punto final a la guerra, no significó el fin de las disputas políticas entre ambos bandos, pero esa ya es parte de otra historia.[4]

Por lo tanto, cada tendencia, cada pequeña facción formada en estos ires y venires de la política hispánica se ve reflejada en los himnos, marchas y canciones tanto oficiales como clandestinas que se pusieron de moda en salones, teatros, chicherías, parroquias y campamentos y de cuyo abundante florecimiento es tímida testigo la prensa de la época y los viajeros que se atrevieron a describir sus experiencias en diarios de viaje y correspondencias.

4. Para más información sobre los procesos independentistas en el Perú puede consultarse las obras de Jorge Basadre (1983) y de Rubén Vargas Ugarte (1981).

Música militar en el mundo hispano

Desde inicios del siglo XVIII y durante esa centuria, bajo el reinado de la dinastía Borbón se inició la modernización del ejército español de acuerdo al modelo francés, nacionalidad del mencionado linaje. Felipe V inició este movimiento y lo continuó su hijo, Carlos III. Para este trabajo, me interesan especialmente el *Reglamento de Milicias* (1766) y la *Reales Ordenanzas* (1768) que supusieron una nueva organización de los cuerpos del ejército —caballería, infantería, artillería, etc— así como su renovación, mantenimiento y distribución en los territorios del imperio hasta bien entrado el siglo XIX y que sirvieron incluso durante las guerras de independencia americanas (Martínez, 2004, p. 431).[5] Estas ordenanzas fueron seguidas de varias publicaciones para el uso de batallones, regimientos y cuarteles que constituyen una muy rica veta de fuentes documentales pertinentes para este tema, puesto que, en su propósito de unificar los usos de todos los ejércitos españoles destacados en territorio peninsular y ultramarino, proponen toques de servicio para los diferentes momentos del día en los cuarteles y campos de batallas, marchas de desfiles para paradas y retretas e himnos a entonar en ceremonias oficiales.[6] Cuando se produjo la invasión francesa en 1808, estos manuales e instructivos siguieron imprimiéndose para uso no solo de las fuerzas regulares, si no de las guerrillas y montoneras que luchaban por su propia cuenta en los campos españoles. De acuerdo con José María Soto de Lanuza, las tres formas más comunes de música castrense son los toques de ordenanza o servicio, la marcha y el himno. Mientras los primeros norman la vida del soldado y lo orientan en la batalla, las otras dos tienen aplicaciones más diversas. Originalmente, la marcha se pensó para acompañar los desplazamientos de los ejércitos a larga distancia y podría considerarse una danza andada, escrita generalmente en compases binario o cuaternario —y añadiría por mi parte que tanto en compases simples como compuestos—, mientras que el himno es una canción coral destinada a las celebraciones y solemnidades, entonadas en ocasiones muy señaladas (Soto de Lanuza, 2016, p.21). Estos tres usos son los que abordaré a continuación.

a) Los toques de servicio

Uno de esos reglamentos fue el *Tratado de táctica para la infantería ligera* publicado por orden de la Regencia de las Españas en 1814, en Cádiz,[7] que reúne instrucciones para el entrenamiento de esa arma y que ofrece una interesante relación de toques de corneta para los diversos momentos de la jornada de servicio o durante la campaña (véase figura 1). Lo interesante de esta relación de toques es que se articulaban en torno al arpegio de *do* mayor, las únicas notas reproducibles en una corneta de servicio de la época, cuya combinación precisa comunicaba a los soldados los momentos del día y las órdenes en batalla. Estos eran de suma importancia para no solo regular disciplinadamente la vida de oficiales y soldados, sino comandar adecuadamente las tropas durante el combate.

5. Para un estudio más profundo sobre las reformas borbónicas del ejército español y su larga proyección en el siglo XIX, véase los trabajos de Enrique Martínez Ruiz (2004 y 2005).
6. Para mayor conocimiento sobre música militar en España en el siglo XVIII, véase el trabajo de Antonio Mena Calvo (1998, pp. 42-56).
7. Al parecer se publicaron textos análogos en varias ciudades españolas como el aparecido en Barcelona con el mismo título en fecha incierta, pero próxima a la gaditana y que se conserva en la Biblioteca Nacional de España con la signatura VC/3360/25, el cual no he podido consultar por no hallarse digitalizado.

Figura 1
Toques de Corneta



Nota. "Toques de Corneta" contenido en *Tratado de táctica para la infantería ligera*, por San Juan, F. d., 1814, p. 109, Tormentaria. Biblioteca Nacional de España, MMICRO/193.

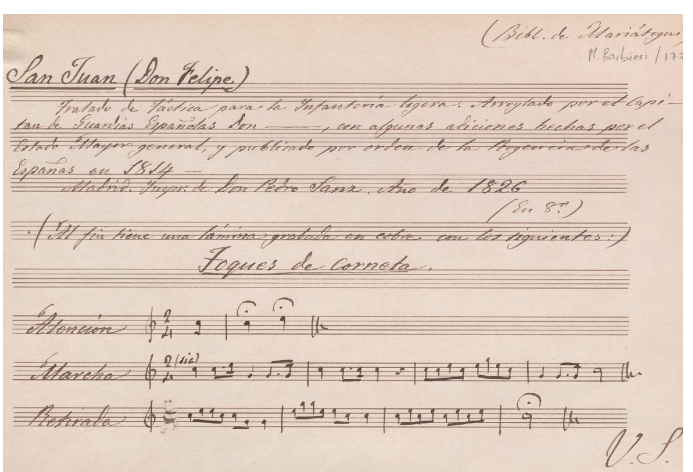
Esta disposición de toques se encuentra en varios manuscritos musicales conservados por la Biblioteca Nacional de Madrid y fechados en fechas tan dispares como 1830 y c. 1850, que demuestran que se seguían utilizando por el ejército hispano, incluso después de concluidas las independencias americanas (véase figuras 2 y 3).

Figura 2
Toques de Corneta



Nota. Toques de corneta, c. 1830, Biblioteca Nacional de España, MP/33827/2.

Figura 3
Toques de Corneta



Nota. Toques de corneta, música manuscrita, c. 1850, Biblioteca Nacional de España M.BARBIERI/177.

La fuente referida parcialmente en la figura 3 contiene información interesante ya que revela al autor del tratado que aparece como anónimo en la fuente gaditana de 1814: Felipe [de] San Juan. Así mismo, señala que se copian los toques de corneta de la edición publicada en Madrid en 1826 y que son los mismos de la edición de 1814, lo que significa que estaban en pleno uso por los ejércitos españoles en los tiempos en que se produjo la batalla de Ayacucho.

El nombre de Felipe de San Juan se repite también en dos ediciones que amplían su tratado de tácticas de infantería producidas en América. El primero de ellos, publicado en La Paz en 1832, se conserva en la Biblioteca Nacional del Perú con el título de *Instrucción de guerrilla por el señor don Felipe de San Juan, compuesta y aumentada por Balderrábano y Mortúa* mientras el segundo, originalmente publicado en La Paz en 1829, se reimprimió —o se reeditó— en Bogotá en 1841 y se conserva en la Biblioteca Nacional de Colombia con el título *Instrucción de guerrilla por el S. D. Felipe de San Juan compendiada y aumentada [...] por el comandante José María de Alemán*. Ambos libros, que usan el de San Juan como punto de partida, mencionan el tipo de toques de corneta, aunque no consignan la música. Esto se explica porque la melografía era difícil de incluir en las imprentas americanas de la época y porque con toda seguridad los toques de los ejércitos bolivianos y colombianos, si bien significaban los mismo, debían por fuerza sonar diferente (véase figuras 4 y 5).

Figura 4

Toques de Corneta

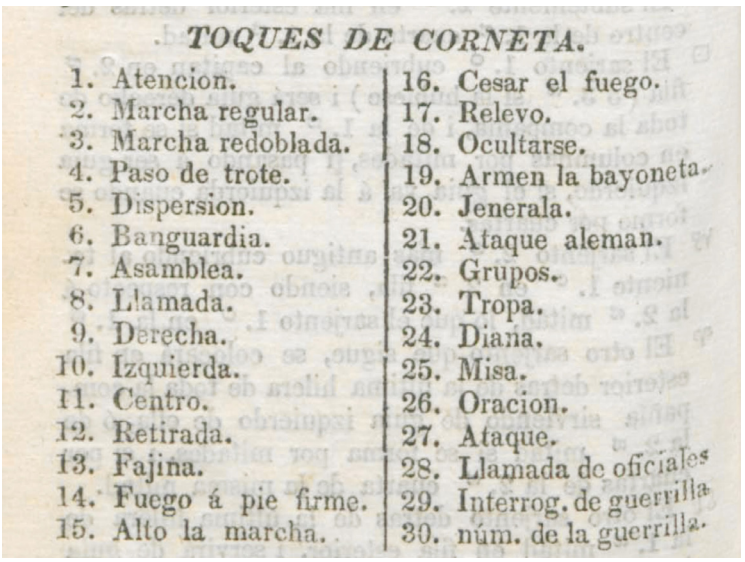


TOQUES DE CORNETA.

1 Atencion.	8 Llamada.	16 Cesar el fuego.	24 Diana.
2 Marcha regular.	9 Derecha.	17 Relevo.	25 Misa.
	10 Izquierda.	18 Ocultarse.	26 Oracion.
3 Marcha redoblada.	11 Centro.	17 Armen la bayoneta.	27 Ataque.
4 Paso lijero ó trote.	12 Retirada.	20 Jenerala.	28 Llamada de oficiales.
5 Dispersion.	13 Fajina.	21 Ataque aleman	28 Interrogacion de guerrilla.
6 Banguardia.	14 Fuego á pie firme.	22 Grupos.	30 Número de la guerrilla.
7 Asamblea.	15 Alto, la marcha	23 Tropa.	

Nota. "Toques de corneta" mencionados en *Instrucción de guerrilla...*, por De San Juan, F., Balderrábano, A. y De Maortúa, J. B. 1832, p.5. Biblioteca Nacional del Perú. https://bibliotecadigital.bnp.gob.pe/items/2b5b78d8-6007-4c87-b171-bba6b685bfb4?origin=internal

Figura 5
Toques y avisos



TOQUES DE CORNETA.

1. Atencion.	16. Cesar el fuego.
2. Marcha regular.	17. Relevo.
3. Marcha redoblada.	18. Ocultarse.
4. Paso de trote.	19. Armen la bayoneta.
5. Dispersion.	20. Jenerala.
6. Banguardia.	21. Ataque aleman.
7. Asamblea.	22. Grupos.
8. Llamada.	23. Tropa.
9. Derecha.	24. Diana.
10. Izquierda.	25. Misa.
11. Centro.	26. Oracion.
12. Retirada.	27. Ataque.
13. Fajina.	28. Llamada de oficiales
14. Fuego á pie firme.	29. Interrog. de guerrilla
15. Alto la marcha.	30. núm. de la guerrilla.

Nota. "Toques y avisos" en *Instrucción de guerrilla...*, por Aleman, J.M. y San Juan. F., 1841, p. 8. https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/62898

Se observa que los nombres de los toques son muy similares. Afortunadamente, en este caso contamos con una invaluable fuente proveniente del ejército patriota, también de toques de corneta, para contrastarla con sus pares españoles. Es una fuente de enorme significado, ya que su autor es José Bernardo Alzedo, autor del Himno Nacional, que fue él mismo músico del batallón N° 4 de Chile, cuerpo al que se unió en agosto de 1822 y con el cual participó en varias campañas y batallas, hasta que el Batallón regresó a Chile y Alzedo se marchó con él (Izquierdo, s.f.). Fue quizás para este batallón que escribió unos *Toques de corneta para la guerrilla* que se conservan en la Biblioteca Nacional del Perú con la signatura BNP069[8] (véase figura 6).

8. Agradezco a José Manuel Izquierdo haber compartido la información y el material de esta importante fuente.

Figura 6
Portada de los Toques de Corneta



Nota. Portada de los *Toques de Corneta* por J. B. Alzedo, c. 1822. Biblioteca Nacional del Perú.

Que llevara el mismo título de los documentos anteriormente mencionados no es mera coincidencia. La palabra "guerrilla" no tenía la acepción que se le confiere hoy. Según la versión de la *Instrucción de Guerrilla* de José María de Aleman, que he citado líneas arriba, la "formación de guerrilla es la separación o dispersión metódica de una tropa, bien sea para batirse en terreno fragoso, que no admite otra, para encubrir o abrigar las maniobras de gruesos cuerpos, llevar la vanguardia de las columnas, flanquear sus marchas o con el objeto, en fin, de reconocimientos"(Aleman y San Juan, 1841, p.3). Como puede observarse en la figura 7, los toques llevan los mismos nombres, sonidos e incluso compases de 2/4, 6/8 y 4/4, pero las combinaciones de notas son muy semejantes a los aparecidos en la figura 1.

Figura 7
Toques de Corneta



Nota. Toques de corneta, por José Bernardo Alzedo, c. 1822, p. 1. Biblioteca Nacional del Perú.

Para contrastar mejor las semejanzas de nombres y las diferencias de toques, se ofrece en la figura 9, una comparación de algunos de los toques de corneta del ejército español y de los creados por Alzedo que quizás no fueran uniformes para todo el ejército patriota, pero nos dan una idea de la semejanza de sonidos y llamadas.

Figura 8

Selección de toques de corneta del ejército español



Nota. Elaboración propia a partir de la selección de toques de corneta del ejército español (publicados en 1814) y los compuestos por J. B. Alzedo (c. 1822-1823).

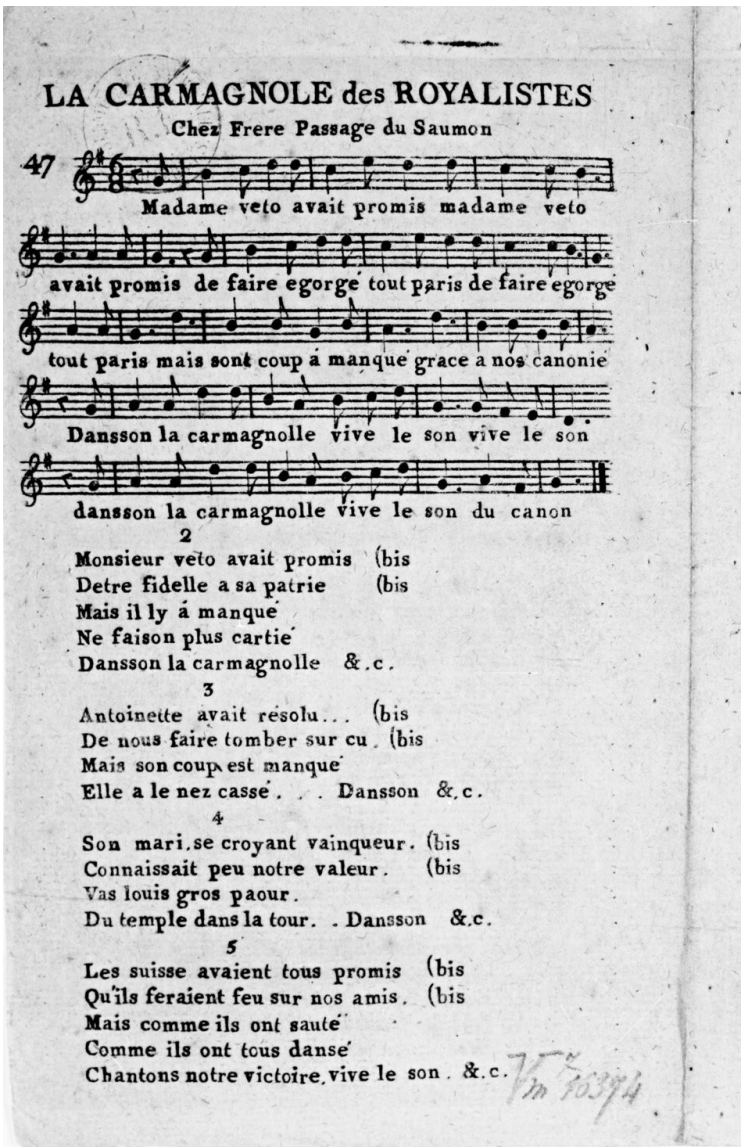
b) Las marchas, canciones e himnos patrióticos, una tradición revolucionaria

Así como existían códigos musicales que normaban la vida y conducta de los soldados en la guerra y en la paz, existía un tipo de música compuesto para los desplazamientos de los distintos cuerpos del ejército y que incluso los identificaban y que podían entonar durante desfiles o al ingresar a ciudades conquistadas o partir al frente de batalla. En un libro titulado *Toques de guerra que deberán observar uniformemente los pífanos, clarinetes y tambores de la infantería de Su Majestad*, compuesto por Manuel de Espinoza, músico de la Real Capilla, en 1769, se denotaban, además de algunos toques de reglamento como fagina (comida), retreta (retirada a los cuarteles por la noche), diana (levantarse) o la misa, marchas como *La Generala, La marcha de fusileros y La marcha de granaderos*.

Pronto, estos aires marciales trascendieron las filas y aparecieron en el teatro ligero, en tonadillas y sainetes, así como en danzas y música de salón y de calle. Después de 1789, en Francia, la aparición la canción patriótica concebida con fines militaristas, pero interpretada sobre todo por la población civil y expresada tanto como himno patriótico, baile o ambos, inició una tendencia que trascendió las fronteras galas y se instaló con comodidad en otros países porque apelaba a un sentimiento compartido: la afiliación a una causa identificada con la nación. Tres son las canciones patrióticas francesas asociadas con la Revolución, pero sus características y funcionalidades eran ligeramente diferentes. *La marsellesa*, una canción patriótica escrita en 1792 por Rouget de Lisle y declarada Himno Nacional de Francia en 1795, fue el modelo para un sinnúmero de canciones consideradas nacionales que expresaban voluntades de constituir —o diferenciar— identidades y alteridades e influyó en la producción de los himnos nacionales de las futuras repúblicas americanas, surgidas de la Guerra de Independencia. La segunda, el *Ah! Ça ira*, apareció un poco antes, en 1790. Su texto fue creado por un soldado llamado Ladré sobre una contradanza conocida como *Le carrillon nationale* y posteriormente se le adaptaron letras más agresivas, sobre todo durante las Matanzas de Septiembre en París, en 1792 y durante la época del Terror (1793-1794) y se le relacionó con los *sans-culottes*, la población parisina de los estratos más radicales y con los jacobinos y robespierristas en la época más violenta de la Revolución. La tercera, una danza-canción anónima, en compás de 6/8 fue *La Carmagnole* que empezó a bailarse y cantarse en 1792 y que, a diferencia de las otras, tenía una naturaleza más lúdica y optimista y se entonaba como canción celebratoria, no para estimular ansias guerreras o jurar venganza, como las otras dos.[9] De hecho, la literatura de cordel solía ofrecer múltiples textos de acuerdo a la cambiante situación política y militar de los turbulentos tiempos revolucionarios, convirtiéndola en una verdadera crónica de sucesos (véase figura 9).

9. Las tres canciones fueron prohibidas bajo el gobierno consular de Napoleón Bonaparte. Mientras *La Marsellesa* sufrió continuas censuras y reposiciones hasta llegar a convertirse nuevamente en el Himno Nacional francés, el *Ah!, Ça ira* perdió notoriedad y *La carmagnole* se convirtió en una canción infantil que se enseña en los colegios con una letra mucho menos agresiva que la original.

Figura 9
La Carmagnole des royalistes



LA CARMAGNOLE des ROYALISTES

Chez Frere Passage du Saumon

47

Madame veto avait promis madame veto

avait promis de faire egorge tout paris de faire egorge

tout paris mais sont coup à manque grace à nos canonie

Dansson la carmagnolle vive le son vive le son

dansson la carmagnolle vive le son du canon

2

Monsieur veto avait promis (bis
Detre fidelle a sa patrie (bis
Mais il ly á manque
Ne faison plus cartie
Dansson la carmagnolle &.c.

3

Antoinette avait résolu... (bis
De nous faire tomber sur cu. (bis
Mais son coup est manque
Elle a le nez casse. . . Dansson &.c.

4

Son mari.se croyant vainqueur. (bis
Connaissait peu notre valeur. (bis
Vas louis gros paour.
Du temple dans la tour. . Dansson &.c.

5

Les suisse avaient tous promis (bis
Qu'ils feraient feu sur nos amis. (bis
Mais comme ils ont sauté
Comme ils ont tous danse
Chantons notre victoire, vive le son. &.c.

Vm 16374

Nota. *La Carmagnole des royalistes* [à 1 v.] n° 47, 1792. Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM7-16374.

Esta canción, por su aire festivo y su melodía pegadiza tuvo una amplia difusión en los continentes europeo y americano. Su primera versión en castellano se conoce como *la Carmañola americana* y apareció en unos papeles requisados a unos rebeldes venezolanos en 1797. A diferencia del original, de carácter celebratorio de un evento que ya aconteció —la caída de la monarquía—, esta tiene un texto exhortativo y esperanzador y llama a las armas para conseguir la tan ansiada libertad.[10] Posteriormente, cuando se produjo la invasión francesa a España, se adaptó su música para textos en castellano que denotaban a los invasores y su huella aún es perceptible en danzas populares españolas. El uso de la danza-canción con letras adaptables, pronto se difundió por todo el ámbito hispano y llegó a producir ejemplos locales muy diversos, nacidos de la Revolución y de la guerra pero de uso civil y no militar. Estos tres tipos influyeron decididamente en diversos ejemplos surgidos en América y el Perú entre 1810 y 1824.

c) Himnos patrióticos españoles de América en la Independencia

Los himnos patrióticos españoles surgieron de manera abundante durante la Invasión Francesa de 1808. Ocasiones como el Motín de Aranjuez, la batalla de Bailén, los fusilamientos de Mayo, entre muchos otros, sirvieron para desatar una verdadera fiebre de canciones entonadas en calles, salones y escenarios. Incluso los compositores y escritores más relevantes del momento, algunos en el exilio, se volcaron a la creación de himnos guerreros que conocieron mayor o menor fortuna en diversas ciudades españolas y en el extranjero. Dignos de mención son los himnos escritos por José Antonio de Arriaza, uno de los más prestigiosos poetas de la época, que fueron musicalizados por Fernando Sor y publicados en Inglaterra en 1810. Especialmente exitoso fue su *Himno a la victoria* que circuló en impresos y manuscritos, en pliegos sueltos y álbumes de música domésticos[12] y que sirvió de modelo a muchos otros himnos entonados en tertulias, teatros y celebraciones públicas.[13] Esta música dejó de emplearse en el territorio íbero cuando Fernando VII fue reinstalado en el trono y anuló todo lo propuesto en las Cortes de Cádiz en 1812.

En 1820, los sectores liberales finalmente se rebelaron contra su política absolutista y apoyaron al Pronunciamiento del general Rafael del Riego, que dio inicio al Trienio Liberal (1820-1823). El rey se vio obligado a reconocer un gobierno constitucional que buscaba modernizar el país. Precisamente la figura protagónica del general inspiró la escritura de un himno por parte de un amigo y compañero suyo, Evaristo San Miguel, que conoció varias musicalizaciones. Una de las más populares se escribió en ritmo de contradanza y se atribuye a José Melchor Gormis[14] (véase figura 10) y tuvo tal popularidad que se le entonaba tanto en ceremonias oficiales como en el teatro.[15] Cuando se produjo la caída del régimen liberal, el himno fue prohibido y el general del Riego ahorcado.

---

10. Para saber más sobre los trasvases de *La Marsellesa y de La Carmagnole* entre Francia y América, véase Bastin y Diaz (2004) y para un análisis del discurso contenido en *La Carmañola americana* debe consultarse a Anlosa y López (2024).
11. Puede leerse más al respecto en Muñiz (2016) y Ripoll (2016).
12. Para un catálogo de todas las fuentes de este himno, en diversas musicalizaciones y formatos, véase el catálogo ya mencionado *Guerra y revolución Música española* 1788-1833 (2016).
13. Para un estudio de los procesos véase Lolo, 2009.
14. Al igual que *La Marsellesa,* sufrió censuras y reivindicaciones. Fue el Himno de la Segunda República Española y luego nuevamente prohibido durante la dictadura franquista.
15. Un testigo, Michael J, Quin, viajero inglés que visitó España en esa época cuenta que en el teatro era frecuente interrumpir la función varias veces para entonar el *Himno de Riego* (Quin, 1824, p. 105).

Figura 10
Fragmento del Himno de Riesgo



Nota. Fragmento del *Himno de Riego*, publicado por Mariano de Cabrerizo, 1823, p. 1. https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=2299

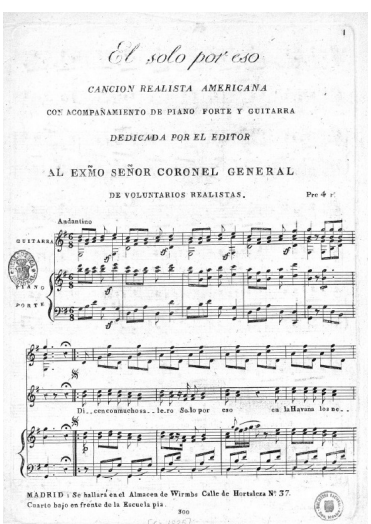
Estos himnos patrióticos, verdaderos símbolos de la resistencia ante Francia o del deseo de renovación de las élites progresistas españolas pronto sirvieron de ejemplo para producir canciones patrióticas que enaltecían la causa realista en América, puesto que podían emplearse para estimular el celo patriótico de los fieles a la corona. Algunos ejemplos son el *Himno a la victoria de Valladolid*, compuesto por el músico español Manuel del Corral, asentado en la Nueva España, probablemente en 1813 para conmemorar la victoria del brigadier Ciriaco del Llano (véase figura 10), también escrito en compás de 6/8, y la *Canción realista americana atribuida* a Ramón Carnicer, escrita para los voluntarios de los ejércitos enviados a América y escrita en 6/8, pero con ritmos muy cercanos a los sesquiálteros americanos (véase figura 12).

Figura 11
Carátula y página 1 del Himno a la Victoria de Valladolid



Nota. Carátula y página 1 del *Himno a la Victoria de Valladolid* , de Manuel del Corral, c. 1813. Biblioteca Nacional de España, signatura MMICRO/1255.

Figura 12
Primera página de la Canción Americana atribuída a Ramón Carnicer



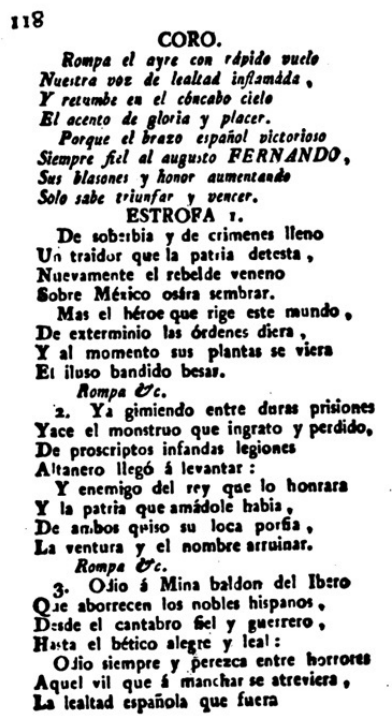
Nota. Primera página de *El sólo por eso; canción realista americana con acompañamiento de piano forte y guitarra*, atribuída a Ramón Carnicer, c. 1824. Biblioteca Nacional de España signatura MP/221/12.

d) Himnos patrióticos españoles e independentistas en la prensa del virreinato del Perú

Múltiples ejemplos de textos patrióticos españoles e independentistas sobreviven en la prensa peruana, aunque no se cuenta con las fuentes musicales propiamente dichas. Por ejemplo, en 1818, bajo el gobierno del Virrey Pezuela, se publicó en *La Gaceta de Lima*, órgano del gobierno virreinal, una *Canción patriótica* que menciona la derrota del general Xavier Mina, que había abrazado la causa independentista, en la Nueva España en 1816 (véase figura 13).

El nuevo régimen liberal instaurado en España en 1820 fue ensalzado en la prensa realista peruana. El periódico *El Triunfo de la Nación*, fundado por el virrey La Serna para publicitar su posición tanto como defensor del trono como la posición liberal de su gobierno, publicó una *Canción patriótica* celebrando el restablecimiento de la Constitución Española el 16 de febrero de 1821 (figura 14) y un *Himno de Loor* y *desagravio de los fieles peruanos* el 17 de abril de 1821. Este himno se publicó para hacer enmienda sobre las aparentes ofensas publicadas contra los peruanos fieles al rey en un periódico rival días antes (véase figura 14).

Figura 13
Canción Patriótica



118

CORO.

Rompa el ayre con rápido vuelo
Nuestra voz de lealtad inflamada,
Y retumbe en el cóncabo cielo
El acento de gloria y placer.
Porque el brazo español victorioso
Siempre fiel al augusto FERNANDO,
Sus blasones y honor aumentando
Solo sabe triunfar y vencer.

ESTROFA 1.

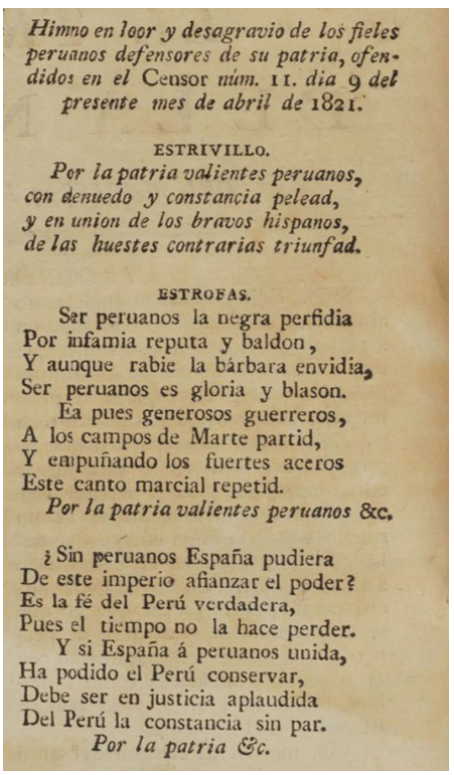
De sobervia y de crimenes lleno
Un traidor que la patria detesta,
Nuevamente el rebelde veneno
Sobre México osára sembrar.
Mas el héroe que rige este mundo,
De exterminio las órdenes diera,
Y al momento sus plantas se viera
El iluso bandido besar.
Rompa &c.

2. Ya gimiendo entre duras prisiones
Yace el monstruo que ingrato y perdido,
De proscriptos infandas legiones
Altanero llegó á levantar:
Y enemigo del rey que lo honrara
Y la patria que amádole habia,
De ambos quiso su loca porfia,
La ventura y el nombre arruinar.
Rompa &c.

3. Odio á Mina baldon del Ibero
Que aborrecen los nobles hispanos,
Desde el cantabro fiel y guerrero,
Hasta el bético alegre y leal:
Odio siempre y perezca entre horrores
Aquel vil que á manchar se atreviera,
La lealtad española que fuera

Nota. Canción Patriótica, publicada en la Gaceta de Lima, el 8 de febrero de 1818.

Figura 14
Himno de Loor y desagravio de los fieles peruanos



Himno en loor y desagravio de los fieles peruanos defensores de su patria, ofendidos en el Censor *núm.* 11. *dia* 9 *del presente mes de abril de* 1821.

ESTRIVILLO.

Por la patria valientes peruanos,
con denuedo y constancia pelead,
y en union de los bravos hispanos,
de las huestes contrarias triunfad.

ESTROFAS.

Ser peruanos la negra perfidia
Por infamia reputa y baldon,
Y aunque rabie la bárbara envidia,
Ser peruanos es gloria y blason.
Ea pues generosos guerreros,
A los campos de Marte partid,
Y empuñando los fuertes aceros
Este canto marcial repetid.
Por la patria valientes peruanos &c.

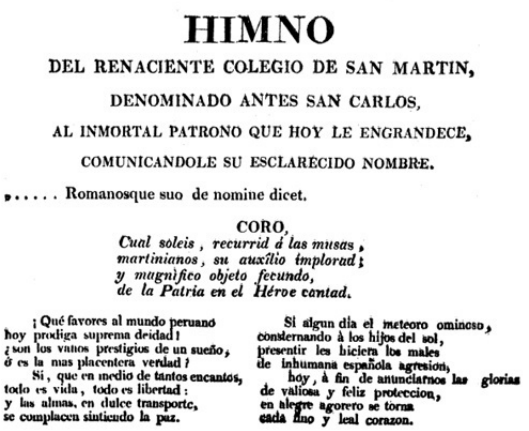
¿Sin peruanos España pudiera
De este imperio afianzar el poder?
Es la fé del Perú verdadera,
Pues el tiempo no la hace perder.
Y si España á peruanos unida,
Ha podido el Perú conservar,
Debe ser en justicia aplaudida
Del Perú la constancia sin par.
Por la patria &c.

Nota. "Himno de Loor y desagravio de los fieles peruanos" en *El Triunfo de la Nación*, Lima, 17 de abril de 1821.

Por supuesto que los diarios de tendencia independentista no se quedaron atrás. Surgieron numerosas publicaciones entre el desembarco de las fuerzas de San Martín en Paracas y su entrada a Lima. Por poner sólo algunos ejemplos, en el periódico *Los Andes Libres* se publicó un *Himno del Colegio San Martín* en homenaje al libertador[16] apenas unos cuantos días antes de la Declaración de la Independencia (véase figura 15).

16. El antiguo Real Convictorio de San Carlos, fundado en Lima en 1770, fue cerrado por el virrey Pezuela en 1815 debido a sus tendencias liberales y cambió de nombre a Colegio de San Martín cuando se produjo la entrada del Libertador a Lima en 1821 para poner el colegio bajo su advocación, aunque este nombre no duró mucho. Fue reabierto bajo el nombre de Convictorio de San Carlos en septiembre de 1822.

Figura 15
Himno del renaciente Colegio de San Martín



HIMNO

DEL RENACIENTE COLEGIO DE SAN MARTIN,

DENOMINADO ANTES SAN CARLOS,

AL INMORTAL PATRONO QUE HOY LE ENGRANDECE,

COMUNICANDOLE SU ESCLARECIDO NOMBRE.

..... Romanosque suo de nomine dicet.

CORO.

Cual soleis, recurrid á las musas,
martinianos, su auxílio implorad;
y magnífico objeto fecundo,
de la Patria en el Héroe cantad.

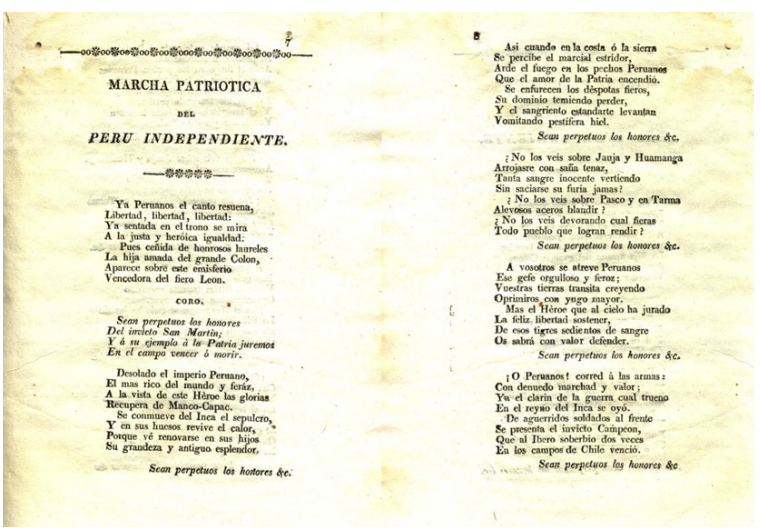
¡Qué favores al mundo peruano
hoy prodiga suprema deidad!
¿son los vanos prestigios de un sueño,
ó es la mas placentera verdad?
Si, que en medio de tantos encantos,
todo es vida, todo es libertad:
y las almas, en dulce transporte,
se complacen sintiendo la paz.

Si algun dia el meteoro ominoso,
consternando á los hijos del sol,
presentir les hiciera los males
de inhumana española agresion,
hoy, á fin de anunciarnos las glorias
de valiosa y feliz proteccion,
en alegre agorero se torna
cada fino y leal corazon.

Nota. "Himno del renaciente Colegio de San Martín", publicado en *Los Andes libres*, Lima, 24 de julio de 1821.

En 1822 se publicó una *Colección de algunas poesías publicadas desde la entrada del ejército libertador en la Ciudad de los Libres* que contenía poesías y textos de marchas e himnos que, en este punto, se confundían mucho entre sí (véase figura 16).

Figura 16
Colección de algunas poesías



MARCHA PATRIOTICA

DEL

PERU INDEPENDIENTE.

Ya Peruanos el canto resuena,
Libertad, libertad, libertad:
Ya sentada en el trono se mira
A la justa y heróica igualdad:
Pues ceñida de honrosos laureles
La hija amada del grande Colon,
Aparece sobré este emisferio
Vencedora del fiero Leon.

CORO.

Sean perpetuos los honores
Del invicto San Martin;
Y á su ejemplo á la Patria juremos
En el campo vencer ó morir.

Desolado el imperio Peruano,
El mas rico del mundo y feráz,
A la vista de este Héroe las glorias
Recupera de Manco-Capac.
Se conmueve del Inca el sepulcro,
Y en sus huesos revive el calor,
Porque vé renovarse en sus hijos
Su grandeza y antiguo esplendor.

Sean perpetuos los honores &c.

Asi cuando en la costa ó la sierra
Se percibe el marcial estridor,
Arde el fuego en los pechos Peruanos
Que el amor de la Patria encendió.
Se enfurecen los déspotas fieros,
Su dominio temiendo perder,
Y el sangriento estandarte levantan
Vomitando pestífera hiel.

Sean perpetuos los honores &c.

¿No los veis sobre Jauja y Huamanga
Arrojarse con saña tenaz,
Tanta sangre inocente vertiendo
Sin saciarse su furia jamas?
¿No los veis sobre Pasco y en Tarma
Alevosos aceros blandir?
¿No los veis devorando cual fieras
Todo pueblo que logran rendir?

Sean perpetuos los honores &c.

A vosotros se atreve Peruanos
Ese gefe orgulloso y feroz;
Vuestras tierras transita creyendo
Oprimiros con yugo mayor.
Mas el Héroe que al cielo ha jurado
La feliz libertad sostener,
De esos tigres sedientos de sangre
Os sabrá con valor defender.

Sean perpetuos los honores &c.

¡O Peruanos! corred á las armas:
Con denuedo marchad y valor;
Ya el clarin de la guerra cual trueno
En el reyno del Inca se oyó.
De aguerridos soldados al frente
Se presenta el invicto Campeon,
Que al Ibero soberbio dos veces
En los campos de Chile venció.

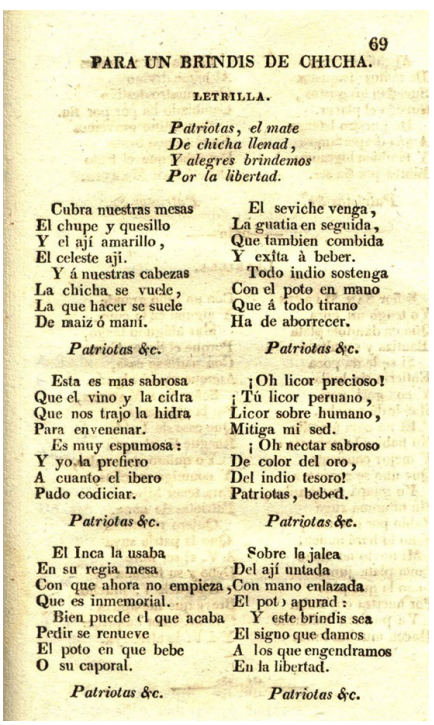
Sean perpetuos los honores &c.

Nota. Colección de algunas poesías publicadas desde la entrada del ejército libertador en la Ciudad de los Libres, Lima, 1822. Imprenta de Manuel del Río, pp. 4 y 5.

Precisamente en esta colección aparece publicado el texto de una canción muy popular en el momento de la llegada de las tropas sanmartinianas y que se entonaba en esquinas y fiestas de todo Lima. Me refiero a *La Chicha*, canción con texto de José de la Torre Ugarte y musicalizada por José Bernardo Alzedo que se había vuelto muy conocida, quizás por su melodía sencilla, su aire de danza escrito en 2/4 y su carácter celebratorio, lo que la asemeja a *La Carmagnole* francesa.[17] A diferencia de los otros himnos, canciones y marchas patrióticas ya citados, *La Chicha* no llamaba a la lucha ni ofrecía sacrificios a la patria. Era una simple invitación a disfrutar de los manjares peruanos, convirtiendo por primera vez la gastronomía en representación de la peruanidad. Su popularidad fue tal que su autoría se puso en duda y en otros cancioneros más tardíos fue atribuída a otros creadores, lo cual desembocó en una enérgica declaración de Alzedo, años después, para dejar clara la paternidad de su pieza (véase figura 17).[18]

Figura 17

Para un brindis de chicha



69

PARA UN BRINDIS DE CHICHA.

LETRILLA.

Patriotas, el mate
De chicha llenad,
Y alegres brindemos
Por la libertad.

Cubra nuestras mesas
El chupe y quesillo
Y el ají amarillo,
El celeste ají.
Y á nuestras cabezas
La chicha se vuele,
La que hacer se suele
De maiz ó maní.

Patriotas &c.

El seviche venga,
La guatia en seguida,
Que tambien combida
Y exita à beber.
Todo indio sostenga
Con el poto en mano
Que á todo tirano
Ha de aborrecer.

Patriotas &c.

Esta es mas sabrosa
Que el vino y la cidra
Que nos trajo la hidra
Para envenenar.
Es muy espumosa:
Y yo la prefiero
A cuanto el ibero
Pudo codiciar.

Patriotas &c.

¡Oh licor precioso!
¡Tú licor peruano,
Licor sobre humano,
Mitiga mi sed.
¡Oh nectar sabroso
De color del oro,
Del indio tesoro!
Patriotas, bebed.

Patriotas &c.

El Inca la usaba
En su regia mesa
Con que ahora no empieza,
Que es inmemorial.
Bien puede el que acaba
Pedir se renueve
El poto en que bebe
O su caporal.

Patriotas &c.

Sobre la jalea
Del ají untada
Con mano enlazada
El pot› apurad:
Y este brindis sea
El signo que damos
A los que engendramos
En la libertad.

Patriotas &c.

Nota. "Para un brindis de chicha". En *Colección de algunas poesías publicadas desde la entrada del Ejército libertador en la ciudad de los libres*, Tomo 1, Lima 1822. Imprenta de Manuel del Río, p. 69.

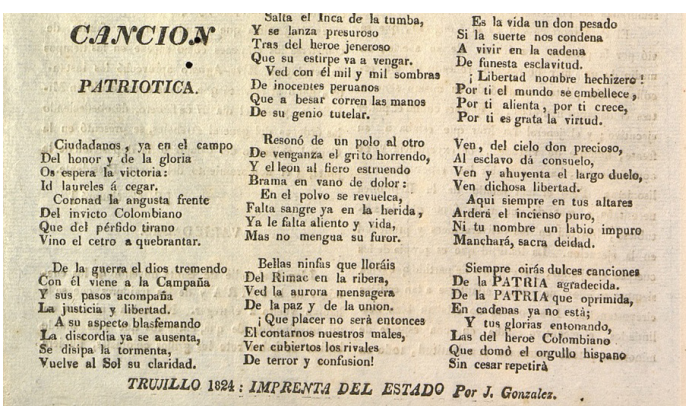
17. Rondón e Izquierdo (2014) presentan un profundo análisis de esta canción.
18. En el cancionero *Mistura para el bello sexo*, cuarta edición —la primera apareció en 1860— publicado en Arequipa en 1877, aparece *La Chicha* como canción de Juan Tena y texto de Juan A. Ugarte.

La Chicha tuvo amplia difusión en cancioneros provinciales hasta una época tan tardía como 1877. El cancionero arequipeño *Mistura para el bello sexo*, cuya primera edición apareció en 1866, para su cuarta edición de 1877 anotaba una versión de *La Chicha* cuya música se adjudicaba a Juan Tena y su letra a Juan A. Ugarte. Estas inexactitudes y variantes podrían indicar que la transmisión oral de la canción pudo haber desdibujado las autorías y conferirles a otros nombres de manera involuntaria.

En provincias, las composiciones líricas para cantar o marchar no se quedaban atrás. Ya en 1814, en Arequipa, en medio de la exaltación que se vivía en los sectores progresistas por la entrada en su ciudad de los ejércitos del rebelde Mateo Pumacahua, el poeta Mariano Melgar había escrito su *Marcha patriótica* que celebraba tempranamente el fin del despotismo en suelo peruano. Melgar fue fusilado en 1815 y este texto recién fue descubierto en una colección de manuscritos suyos en Estados Unidos por lo que quizás jamás fue musicalizado.[19]

Otro ejemplo de canciones independentistas fue la *Canción patriótica*, publicada en Trujillo en el periódico *Nuevo Día del Perú*, el 8 de julio de 1824, casi un mes antes de la batalla de Junín (figura 18).

Figura 18
Para un brindis de chicha



CANCION

PATRIOTICA.

Ciudadanos, ya en el campo
Del honor y de la gloria
Os espera la victoria:
Id laureles á cegar.
Coronad la angusta frente
Del invicto Colombiano
Que del pérfido tirano
Vino el cetro a quebrantar.

De la guerra el dios tremendo
Con él viene a la Campaña
Y sus pasos acompaña
La justicia y libertad.
A su aspecto blasfemando
La discordia ya se ausenta,
Se disipa la tormenta,
Vuelve al Sol su claridad.

Salta el Inca de la tumba,
Y se lanza presuroso
Tras del heroe jeneroso
Que su estirpe va a vengar.
Ved con él mil y mil sombras
De inocentes peruanos
Que a besar corren las manos
De su genio tutelar.

Resonó de un polo al otro
De venganza el grito horrendo,
Y el leon al fiero estruendo
Brama en vano de dolor:
En el polvo se revuelca,
Falta sangre ya en la herida,
Ya le falta aliento y vida,
Mas no mengua su furor.

Bellas ninfas que lloráis
Del Rimac en la ribera,
Ved la aurora mensagera
De la paz y de la union.
¡Que placer no será entonces
El contarnos nuestros males,
Ver cubiertos los rivales
De terror y confusion!

Es la vida un don pesado
Si la suerte nos condena
A vivir en la cadena
De funesta esclavitud.
¡Libertad nombre hechizero!
Por ti el mundo se embellece,
Por ti alienta, por ti crece,
Por ti es grata la virtud.

Ven, del cielo don precioso,
Al esclavo dá consuelo,
Ven y ahuyenta el largo duelo,
Ven dichosa libertad.
Aquí siempre en tus altares
Arderá el incienso puro,
Ni tu nombre un labio impuro
Manchará, sacra deidad.

Siempre oirás dulces canciones
De la PATRIA agradecida.
De la PATRIA que oprimida,
En cadenas ya no está;
Y tus glorias entonando,
Las del heroe Colombiano
Que domó el orgullo hispano
Sin cesar repetirá

TRUJILLO 1824: IMPRENTA DEL ESTADO Por J. Gonzalez.

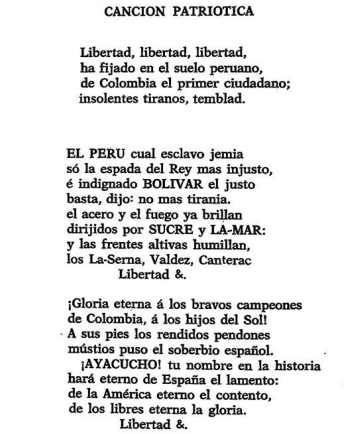
Nota. "Canción patriótica". En Nuevo Día del Perú, Trujillo, 8 de julio de 1824.

e) Poesías sobre Ayacucho

La batalla de Ayacucho produjo también una significativa cantidad de poesía patriótica musicalizable en la prensa peruana. Algunos de los ejemplos fueron los poemas escritos por José María Corbacho (véase figura 18) y Benito Laso (figura 19) e incluso un año después de ocurrida la célebre refriega, en el Teatro Principal de Lima aún se entonaban loas en su memoria (figura 20).

19. Darío González ha consagrado un artículo al estudio de esta marcha y su probable musicalización por parte del contemporáneo de Melgar, Pedro Ximénez, pero la evidencia que presenta es, por decir lo menos, bastante débil y rebatible.

Figura 19
Canción Patriótica



CANCION PATRIOTICA

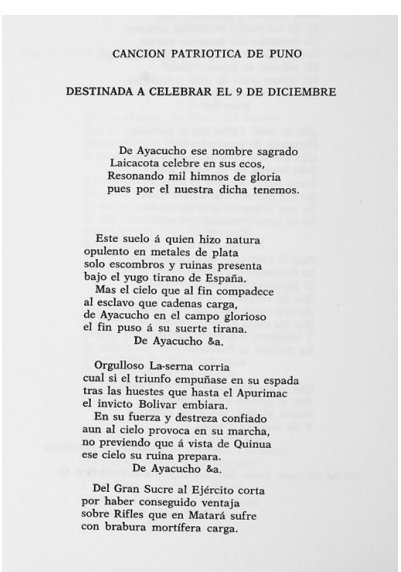
Libertad, libertad, libertad,
ha fijado en el suelo peruano,
de Colombia el primer ciudadano;
insolentes tiranos, temblad.

EL PERU cual esclavo jemia
só la espada del Rey mas injusto,
é indignado BOLIVAR el justo
basta, dijo: no mas tirania.
el acero y el fuego ya brillan
dirijidos por SUCRE y LA-MAR:
y las frentes altivas humillan,
los La-Serna, Valdez, Canterac
Libertad &.

¡Gloria eterna á los bravos campeones
de Colombia, á los hijos del Sol!
A sus pies los rendidos pendones
mústios puso el soberbio español.
¡AYACUCHO! tu nombre en la historia
hará eterno de España el lamento:
de la América eterno el contento,
de los libres eterna la gloria.
Libertad &.

Nota. "Canción Patriótica". José María Corbacho, 1824, publicado originalmente en *Lira patriótica del Perú*. Lima. Imp. de D. Fernando Velarde 1853. p. 36-39. Fragmento extraído de *La poesía de la Emancipación,* Tomo XXIV, Colección Documental de la Independencia del Perú, por Miro Quesada Sosa, A., p. 484. https://hdl.handle.net/20.500.12934/175

Figura 20
Canción patriótica de Puno



CANCION PATRIOTICA DE PUNO

DESTINADA A CELEBRAR EL 9 DE DICIEMBRE

De Ayacucho ese nombre sagrado
Laicacota celebre en sus ecos,
Resonando mil himnos de gloria
pues por el nuestra dicha tenemos.

Este suelo á quien hizo natura
opulento en metales de plata
solo escombros y ruinas presenta
bajo el yugo tirano de España.
Mas el cielo que al fin compadece
al esclavo que cadenas carga,
de Ayacucho en el campo glorioso
el fin puso á su suerte tirana.
De Ayacucho &a.

Orgulloso La-serna corria
cual si el triunfo empuñase en su espada
tras las huestes que hasta el Apurimac
el invicto Bolivar embiara.
En su fuerza y destreza confiado
aun al cielo provoca en su marcha,
no previendo que á vista de Quinua
ese cielo su ruina prepara.
De Ayacucho &a.

Del Gran Sucre al Ejército corta
por haber conseguido ventaja
sobre Rifles que en Matará sufre
con brabura mortífera carga.

Nota. "Canción patriótica de Puno", texto de Benito Laso, publicado originalmente en *El Sol del Cuzco*, Tomo I, 1825. Fragmento extraído de La poesía de la Emancipación, Tomo XXIV, Colección Documental de la Independencia del Perú, por Miro Quesada Sosa, A., p. 502. https://hdl.handle.net/20.500.12934/175

Algunas características sonoras

En las fuentes musicales que nos han llegado de las músicas marciales del mundo hispano, podemos encontrar una serie de características sonoras que otros autores también han destacado como el empleo de compases en tiempo binario con subdivisiones binarias y ternarias como 2/4, 4/4 y 6/8 que pueden encontrarse tanto en himnos como en marchas patrióticas y pasodobles, un paso ligero de la infantería española cuyos orígenes podrían estar en el teatro tonadillesco de finales del siglo XIX y que se escribe también en compás de 2/4 muy empleados en los desfiles militares. Se prefiere el modo mayor y se transporta a tonalidades adecuadas o cómodas, como lo atestiguan las numerosas versiones del *Himno a la victoria* de Arriaza y Sor que se conservan en la Biblioteca Nacional de España. Es muy frecuente iniciar las melodías con saltos de cuarta justa o sexta mayor ascendente. Las formas son generalmente de coro y estrofas para los himnos o ternarias que incluyen coro-estrofa-coro en el caso de algunas marchas. Para el coro es más frecuente el uso de cuartetas o cuatro versos que abren y cierran la canción.

Son las versificaciones del texto lo que determina, en muchos casos, el compás y la naturaleza de la música y definen tanto el uso como el contexto de las canciones, himnos y marchas patrióticas. De las fuentes musicales y literarias observadas, subsisten diverso tipo de versificaciones que vale la pena analizar. Los más comunes son los versos hexasílabo, octosílabo, el decasílabo dactílico y el pie quebrado.

El hexasílabo o verso de seis sílabas podía emplearse en dos variantes. La primera es la de ritmo trocaico que coloca los acentos en las sílabas impares (1, 3 y 5) y al que Rudolf Baehr menciona como variante culta. La segunda es la de ritmo dactílico que acentúa la segunda y quinta sílaba y se considera como la variante popular (Baehr 1973, p.93). A esta última pertenecen el *Himno a la Victoria* de Arriaza que musicalizó Sor en 1808, el *Himno de la Victoria de Valladolid* de Manuel del Corral (México c. 1813) y el *Himno de Riego*, de 1820, escrito por Evaristo Fernández de San Miguel. Los tres poemas, coincidentemente, fueron musicalizados en compás de 6/8.

La Chicha, por otro lado, emplea ambas variantes en una versificación mixta, lo que dificulta su musicalización. Esto explica por qué en algunos versos de esta canción los acentos musicales y prosódicos no coinciden. Su compás de 2/4 y su música de fácil memoria facilitaron su gran divulgación en el Perú en los tiempos de la Independencia.

El octosílabo es el verso más extendido de la literatura española. Lo encontramos tanto en la *Marcha patriótica* de Melgar, como en la *Canción patriótica* publicada en Trujillo en 1824 y se encuentra frecuentemente en canciones de ritmo sesquiáltero, aunque, por supuesto, no es exclusivo de esta modalidad rítmica. Está asociado a canciones más ligeras y menos solemnes. Una variante de octosílabo con un verso en pie quebrado intercalado como estribillo es el que se observa en la canción del *Solo por eso*, la canción atribuída a Ramón Carnicer de 1823, dedicadas a los voluntarios realistas de América.

El decasílabo es bastante frecuente en los himnos patrióticos en el mundo hispano y aparece en varias canciones citadas aquí como los poemas de Corbacho y Laso, así como en las canciones realistas y patriotas como el *Himno de Loor y desagravio de los fieles peruanos* (1821), el *Himno del renaciente colegio San Martín* (1821), varias marchas patrióticas y el *Himno Nacional del Perú*. Según Rudolf Baehr, el verso decasílabo simple se empleaba preferentemente en la poesía popular y pasó a escenarios y poesías cultas en los siglos XVII y XVIII, pero fue a finales de este siglo y comienzos del siguiente que este

tipo de verso se asocia a las canciones patrióticas gracias a la obra poética de Gaspar Melchor de Jovellanos[20] (Baehr, 1973, p.133). Pronto el decasílabo simple de variante dactílica que acentúa las sílabas 3, 6 y 9 del verso y deja átona la sílaba 4 se convirtió en el verso preferido por casi todos los himnos nacionales latinoamericanos Esta versificación admite compases de 2/4 pero con mayor precisión los de 4/4 que es el compás más favorecido en las canciones nacionales latinoamericanas.

Formaciones instrumentales

Aunque es un acápite que merece un estudio mucho más profundo, no se puede omitir una mención al uso de los instrumentos musicales en la vida militar ni en la marchas y actividades de batallones y regimientos durante las campañas o en épocas de paz. Antonio Mena Calvo ha señalado que en el siglo XVIII la reforma introducida bajo el reinado de Carlos III se consigue la creación de las bandas de regimientos con la incorporación de instrumentos como clarines, serpentones, clarinetes y percusión turca (triángulo y platillos), además del acostumbrado redoblante o tambor de regimiento cuya importancia era casi igual al de la corneta o clarín, un instrumento que daba las notas del acorde mayor y que se empleaba tanto en las bandas como en los toques, como ya hemos visto (Mena, 2007, p. 234).

En 1769 se publicaron los *Toques de Guerra que deberán observar uniformemente los pífanos, clarines y tambores de la Infantería de Su majestad* compuestas por Manuel de Espinosa, música de la Real Capilla, que incluía once marchas, llamadas y toques para el servicio de aquella arma. Esta normativa inicia un periodo de mejora e implementación de las bandas militares en el ejército español. Mena también explica que la Guerra de Independencia interrumpió esta tendencia y que durante este periodo es difícil encontrar fuentes musicales que avalen su uso (Mena, 2007, p. 235).

Los ejércitos independentistas, por su lado, tenían bandas anexas a ellos que podían tocar tanto en los eventos estrictamente castrenses como en bailes, o en retretas o paseos públicos, pero tampoco sobreviven muchas fuentes. Al respecto se conserva un documento firmado por el General Guillermo Miller y el Secretario del general San Martín, Bernardo de Monteagudo, que estipula el pago a los músicos del batallón Legión Peruana de la Guardia, emitido en 1821, en el que se enumeran los instrumentos que tocaban: trompa, clarinetes, fagot, clarín o corneta, flautín, bajo y redoblante (CDIP 1971, T. VI vol. 5 p. 30,).

El Ethos de las canciones patrióticas

Finalmente vale la pena reflexionar sobre el efecto que se esperaba de la música militar en toques, marchas e himnos. Las canciones patrióticas debían cumplir en los oyentes un efecto persuasivo muy particular. En el prólogo de su *Colección de canciones patrióticas* publicadas en 1823 donde se publicó el *Himno de Riego* que he presentado en la figura 10, el impresor estipulaba que:

20. Escritor, político e intelectual español que se plegó a la causa patriótica española ante la invasión francesa y murió en 1811 cuando aún no se vislumbra la derrota napoleónica.

> Las canciones patrióticas producen la doble ventaja de servir a un tiempo mismo de incentivo eficaz, y agradable desahogo a los buenos patriotas. A su impulso se aprestan denodados al combate; el fuego del civismo electriza sus corazones, olvidan los más caros intereses y solo ven, oyen y anhelan la salud de la Patria y el exterminio de los enemigos de la libertad. O bien ufanos con el triunfo que corona frecuentemente sus empresas, no cabiendo el placer en sus pechos, lo explayan gozosos, ya proclamando los bienes que la libertad proporciona, ya victoriando y celebrando el valor y patriótico celo de los adalides que la reconquistaron". (Cabrerizo, 1823, p. s/n)

Este texto que podría haber sido redactado por un propagandista de la causa independiente en cualquier país americano, apareció un año antes de que concluyera el Trienio Liberal en España. No es seguro cuál fue el destino de Cabrerizo durante el régimen reaccionario que le devolvió a Fernando VII sus prerrogativas absolutistas, pero lo dicho por él también se aplica a los himnos fernandistas de la Restauración. Se señalan sobre todo dos funciones: la de estímulo para la lucha y la expresión de la emoción patriótica ante la victoria.

Por otro lado, en su *Filosofía elemental de la música*, José Bernardo Alzedo describe con mucha precisión el carácter y funciones de la música militar pero también señala su decadencia por el abuso que hace de ella la música escénica:

Artículo VI: Música marcial.

I. Esta clase de música, que observada en la propiedad de su estilo, es de un carácter brillante y entusiasta, la especulación sistemada en la moda, y esta es la novedad, ha invertido el designio de su moralidad. Haciéndola aparecer, no ya como un resorte propio a escitar (*sic*) en el soldado un espíritu guerrero, incitativo al combate y aspirante a la victoria, la ha convertido en un medio suficiente a formar un militar mimado y mal dispuesto a la pelea. La general adopción de piezas teatrales, aplicadas en despropósito a marchas y Pasos-dobles a efecto de divertir con los recuerdos de la escena, es hacer dos males a la vez. Uno es, que la continua repetición de unos mismos trozos presentados en diversos aspectos, hacen cansada y fastidiosa toda una ópera. Otro es, que la mescolanza de diferentes estilos, ya melancólicos, ya bufos y ya voluptuosos, enervándose en la Música la ejergía y brillantez del carácter militar, se ridiculiza y pierde al mismo tiempo la fuerza de su influencia moral [...].

II. La música militar, de tiempo muy atrás se ha dividido en dos objetos: uno es, los actos de formación y señales de ordenanza, y otro el que siendo igualmente una señal con que se indica al soldado la hora de retirarse a su cuartel, se ha hecho a la vez un obsequio al pueblo, que por recreo o pasatiempo concurre. Con respecto a lo primero, es verdad que en el Melodrama se encuentran trozos análogos y propiamente espresivos (*sic*) del estilo militar; pero pasando de esta línea, siempre será despreciable la indiscreta transformación que se hace de las Arias, dúos, tercetos,e etc que se presentan unas veces como marchas, otras como pasodobles o aún como valses, trocando forzadamente la medida del tiempo si es cuaternario o binario, haciéndolo ternario para que convenga al efecto. Y con relación a lo segundo, es decir a las retretas, elegidas piezas del mejor gusto, ordenadas con el tino y discresión que hace distinguir sin confusión las partes de canto de las acompañantes

> a más de llenar el objeto de su destino será un verdadero obsequio, principalmente para aquella clase que por falta de civilización o de posibilidad pecuniaria se aleja del teatro lírico pero que con la repetida concurrencia a estos actos, se le ofrece un entretenimiento sano que a la vez de formarle el gusto por la música, sirva a suavizar y morijerar sus costumbres. (Alzedo, 1869, p. 43)

Alzedo no solo enumera las características sonoras de la música militar y lamenta su mal uso en el teatro, sino que está convencido de la labor educativa que las bandas militares realizaban entre la población civil. Si bien su libro es muy posterior a la época de la Independencia, recoge su experiencia como músico militar en ese tiempo y los postulados que la música marcial debía seguir.

A manera de cierre

La música militar, sus géneros, instrumentos y sobre todo músicos, directores y maestros, de los cuales no se ha hablado en este texto, constituyen una rica veta de estudio para comprender no sólo qué tipos de música se escuchaba, sino la procedencia y conservación de elementos musicales empleados como tópicos y códigos comunicacionales, así como vehículos de propaganda política y vínculos identitarios con patrias inmediatas o lejanas dentro del intrincado escenario de las guerras de independencia durante más de una década en Sudamérica. En el Perú, si bien este enfrentamiento recrudeció a partir de 1821, la escasez de fuentes no ha permitido profundizar la investigación sobre estas expresiones sonoras que en su momento tuvieron un enorme significado y un uso muy extendido en las sociedades sudamericanas sin importar su filiación partidaria. Una vez concluida la guerra y la funcionalidad de esta música, disminuyó su presencia en las prácticas colectivas con suma rapidez para ser reemplazada por otras expresiones, aunque nunca desapareció del todo, tanto por el recuerdo de la gesta independentista, por el militarismo imperante en la política peruana, las guerras civiles que siguieron a la victoria de Ayacucho o a la influencia del teatro en la vida cotidiana de las ciudades, así como la labor divulgativa de las bandas militares. El estudio de fuentes paralelas que se muestran abundantes para el caso español, pueden contribuir significativamente a la comprensión del fenómeno musical militar en los ejércitos independentistas, pero también señalar el camino para identificación de fuentes que permanecen ignotas y, por supuesto, a comprender cómo semejanzas de estilos, repertorios y estrategias compositivas demuestran que la conflagración que dio origen a la República fue mucho más compleja y menos maniquea de lo que a primera vista pudiera parecer.

Referencias

Aleman, J.M. y San Juan. F. (1841). *Instrucción de guerrilla por el S.D. Felipe de San Juan; compendiada i aumentada en algunos movimientos i toques de corneta para una compañía de cazadores, por el comandante José María de Aleman*. Imp. de J.A. Cualla.

Alzedo, J. B (1869). *Filosofía elemental de la música: ó, Sea la exegesis de las doctrinas conducentes á su mejor inteligencia.* Imprenta Liberal.

Alzedo, J.B. [1822]. *Toques de corneta para la guerrilla* [Manuscrito]. Biblioteca Nacional del Perú.

Baehr, R. (1973). *Manual de versificación española.* Gredos.

Balderrábano, A., De Mortúa, J.B. y De San Juan, F. (1832). *Instrucción de guerrilla por el señor Don Felipe de San Juan, compuesta y aumentada por Balderrábano y Mortúa*. Imprenta de Educandas.

Basadre, J. (1983) *Historia de la República del Perú: t.1, Primer período, la época fundacional de la República (1822-1842).* Editorial Universitaria.

Bastin, G. L., & Díaz, A. L. (2004). Las tribulaciones de la Carmañola (y de la Marsellesa) en América Latina. *TRANS: Revista de Traductología*, (8), 29-39. https://doi.org/10.24310/TRANS.2004.v0i8.2961

Breña, R. (2006). *El primer liberalismo español y los procesos de emancipación de América, 1808-1824: una revisión historiográfica del liberalismo hispánico.* El Colegio de México.

Cabrerizo, M. (1823). *Colección de canciones patrióticas*. Venancio Oliveres. https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=2299

Canción Patriótica. (8 de febrero de 1818). *Gaceta de Lima*.

Canción patriótica. (8 de julio de 1824). *Nuevo Día del Perú*.

Carnicer, R. [1824]. *El sólo por eso; canción realista americana con acompañamiento de piano forte y guitarra.* B. Wirmbs.

Colección de algunas poesías publicadas desde la entrada del ejército libertador en la Ciudad de los Libres. (1822). Imprenta de Manuel del Río. https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/172684

Del Corral, M. (1813). *Himno a la victoria de Valladolid.* Biblioteca Nacional de España.

Díez, C. (2009). Teatro, canciones e himnos patrióticos: la música al servicio de los ideales políticos en el Cádiz de las Cortes. *Cuadernos de música iberoamericana*, 18, 7-36.

Escribano Sierra, J. B., Muñiz, C. H., & de Lanuza, J. M. S. (2016). *Guerra y revolución: música española, 1788-1833*. Biblioteca Nacional de España

Fernández de Latorre, R. (2014). *Historia de la música militar de España*. Ministerio de Defensa de España.

Fernández, D. (2009). La música militar en la Argentina durante la primera mitad del siglo XIX. *Revista Digital del Instituto Universitario Naval, 1*, 29-54.

García, V. M. N., & Calero, M. L. (2018). Desde la experiencia gaditana al México independiente: los diputados de Nueva España en las Cortes de Cádiz. En J. Lacueva y J. Saldaña, (Coord.). *Sujetos, espacios y poder, visiones sobre las élites en América latina 1810-1910* (pp. 21-53). Instituto de Historia y Ciencias Sociales, Universidad de Valparaíso.

Gembero-Ustárroz, M. (2006). La música en España e Hispanoamérica durante la ocupación napoleónica (1808-1814). En F. Acosta Ramírez (Coord.). *Cortes y revolución en el primer liberalismo español. Actas de las Sextas Jornadas sobre la Batalla de Bailén y la España Contemporánea* (pp. 171-231). Universidad de Jaén.

Gembero-Ustárroz, M. (2012). El ambiente musical en el Cádiz de las Cortes: un himno de Manuel Rücker para celebrar el regreso a España de Fernando VII (1814). En A. Ramos Santana (Coord.). *Ocio y vida doméstica en el Cádiz de las Cortes* (pp. 73-132). Diputación de Cádiz.

Guaita Gabaldón, J. G. (2020). La música patriótica en Valencia durante la Guerra de la Independencia española (1808-1814): mercado y repertorio. *Cuadernos de Música Iberoamericana, 33*, 199-224. https://doi.org/10.5209/cmib.67507

Himno de Loor y desagravio de los fieles peruanos. (17 de abril de 1821). *El Triunfo de la Nación.*

Himno del renaciente Colegio de San Martín. (24 de julio de 1821). *Los Andes libres.*

[Izquierdo, J. M.] (s.f.). II. *El himno nacional*. José Bernardo Alzedo (1788-1878). Biografía de un músico peruano. https://alzedo.weebly.com/ii-el-himno-nacional.html

La Carmagnole des royalistes. (1792). Bibliothèque nationale de France, département Musique.

Lolo, B. (2009). La música al servicio de la política en la Guerra de la Independencia. *Cuadernos Dieciochistas, 8*, 223–245.

Martínez Riaza, A. (2014). Todos eran realistas. Liberalismo y absolutismo en el gobierno del Virreinato del Perú, 1820-1824». En I. Álvarez y J. Sánchez (Ed.) *Visiones y revisiones de la independencia americana: realismo/pensamiento conservador: ¿una identificación equivocada?* (pp. 121-144). Ediciones Universidad de Salamanca.

Martínez Ruiz, E. (2004). El largo ocaso del ejército español de la Ilustración: reflexiones en torno a una secuencia temporal. *Revista de historia moderna, 22*, 431-452. https://doi.org/10.14198/RHM2004.22.15

Martínez Ruiz, E. (2005). *El ejército español de la ilustración: caracteres y pervivencia de un modelo militar*. Fundación Española de Historia Moderna. http://doi.org/10.20350/DIGITALCSIC/11866

Mena, A. (1998). La música militar española en el siglo XVIII. *Nassarre: revista aragonesa de musicología, 14*(2), 39-70.

Mena, A. (2007). La música patriótica y militar de la Guerra de la Independencia. *Madrid: revista de arte, geografía e historia, (9)*, 223-250.

Miró Quesada Sosa, A. (Recopilador) (1971). *La poesía de la Emancipación, t. XXIV.* Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. https://hdl.handle.net/20.500.12934/175

Muñiz, E. M. (2016). Avatares castellanos de La Carmagnole (II). En T. Gonzalo Santos, M. V. Rodríguez Navarro, T. González Hernández y J. M. Pérez Velasco (Eds.) *Texto, género y discurso en el ámbito francófono* (pp. 935-938). Ediciones Universidad de Salamanca. https://doi.org/10.2307/j.ctt1hrdn4p.81

Pérez, Y., López, C. J. y Sulbarán, N. (2024). La carmañola americana: denuncia, insurrección y discurso descolonizador durante el proceso preindependentista de Venezuela. *Revista In Situ, 7*(7), 266 – 277.

Quin, M. (1824). *A visit to Spain; detailing the transactions which occurred during a residence in that country, in the latter part of 1822, and the first four months of 1823. With general notices of the manners, customs, costume, and music of the country.* Hurst, Robinson and co.

Rieu-Millan, M. L. (1990). *Los diputados americanos en las Cortes de Cádiz: igualdad o independencia. Vol. 3.* Editorial CSIC-CSIC Press

Ripoll, A. S. (2016). Avatares castellanos de La Carmagnole (I). En T. Gonzalo Santos, M. V. Rodríguez Navarro, . T. González Hernández y J. M. Pérez Velasco (Eds.) *Texto, género y discurso en el ámbito francófono* (pp. 915-924). Ediciones Universidad de Salamanca. https://doi.org/10.2307/j.ctt1hrdn4p.80

Roales-Nieto, A. (1996). La música militar en tiempos del general San Martín. *Aldaba: revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla,* (28), 75-86. https://doi.org/10.5944/aldaba.28.1996.20373

Rodríguez Toledo, L. (2022). Sonido, música y canciones durante la independencia en el Perú, 1810-1824. En V. Arrambide (Coord.) Nuevas miradas a las independencias: t. II. *Economía, sociedad y cultura* (pp. 159-208). Ministerio de Cultura del Perú.

Rondón, V., e Izquierdo König, J. M. (2014). Las canciones patrióticas de José Bernardo Alzedo (1788-1878). *Revista musical chilena, 68*(222), 12-34. https://doi.org/10.4067/S0716-27902014000200002

[San Juan, Felipe de]. (1814). *Tratado de táctica para la infantería ligera.* Tormentaria.

San Juan, Felipe de [1830]. *Toques de corneta* [Manuscrito]. Biblioteca Nacional de España.

San Juan, Felipe de [1850]. *Toques de corneta* [Manuscrito]. Biblioteca Nacional de España.

Sánchez López, V. (2012). España de la guerra (1808): la difusión internacional del cancionero de la Guerra de la Independencia. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 23, 23-43.

Toques de corneta [Manuscrito]. (c. 1830). Biblioteca Nacional de España.

“Largo tiempo el peruano oprimido...”: Una aproximación histórica sobre la inclusión de la estrofa apócrifa en el Himno Nacional del Perú, contenida en el *Álbum de Ayacucho* de 1862

Korina Irrazabal Laos
Universidad Nacional de Música
Lima, Perú
korinairrazabal06@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-4963-3621

Introducción

A partir del siglo XIX las naciones de Hispanoamérica fueron apareciendo a medida que avanzaba el proceso independentista acarreado por dos figuras principales: José de San Martín y Simón Bolívar. A través de campañas revolucionarias, muchas de ellas precedentes a las declaraciones de independencia en estos territorios, los habitantes buscaban delimitar espacios geográficos con las jóvenes naciones circundantes y llevar a cabo sus propios proyectos como países de manera autónoma, a efectos de desprenderse de la hegemonía de la región peninsular.

La sucesión de un estado colonial por uno independiente significó un vasto camino que fue tomando forma de manera paulatina hasta inicios del siglo XX. Con este objetivo fue necesario promover la conciencia de nación en el imaginario colectivo. En este sentido, los himnos nacionales desempeñaron un rol simbólico muy importante en el establecimiento de todas las naciones Latinoamericanas. A diferencia de otros símbolos patrios, como escudos o banderas, estos tienen la capacidad de lograr efectos de pertenencia mucho mayores entre la población, legitimando el compromiso con las causas por las que se luchaba, debido a su carácter predominantemente discursivo. Entre estos recursos, los himnos nacionales ocupan un sitio poco explorado por los investigadores.

Contexto socio-político entre fines del siglo XVIII e inicios del XIX en el marco de la Independencia

El contexto sociopolítico que vivía el Perú en el siglo XVIII estuvo caracterizado por una serie de tensiones y cambios que fueron caldo de cultivo para los movimientos independentistas que se suscitarían en el siglo XIX. Por una parte, teníamos al país sumido bajo el dominio español; Lima era el centro administrativo del Virreinato del Perú, desde donde la corona española gobernaba y ejercía el control de las actividades tanto económicas, políticas y sociales.

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-Noderivatives 4.0 International (CC BY NC ND).

Otra característica muy palpable en la sociedad de aquella época era la notoria estratificación social; eran los peninsulares,es decir, españoles nacidos en la península ibérica quienes desempeñaban los cargos administrativos más altos en la colonia. En un segundo peldaño se encontraban los criollos: descendientes de españoles nacidos en América que, aunque tuvieran riqueza y poder, siempre estaban relegados a ocupar cargos inferiores a los peninsulares. Finalmente, en el eslabónmás bajo se encontraban la población mestiza e indígena y los esclavos africanos: estos grupos sufrían discriminación y explotación. Los indígenas y mestizos estaban obligados a pagar tributos excesivos y soportar grandes cargas laborales. Al mismo tiempo, los esclavos africanos realizaban trabajos en difíciles condiciones en minas y plantaciones (Basadre, 2014, p. 216).

Otro rasgo distintivo fueron las Reformas Borbónicas, propuestas por el rey Carlos III desde mediados del siglo XVIII, que tuvieron como objetivo centralizar la administración colonial y revitalizar la economía a través del aumento de los ingresos fiscales. Para ello se promovió la creación de nuevos virreinatos, el libre comercio dentro del imperio y se incrementaron los impuestos para el financiamiento de las guerras, generando mucho descontento entre la población.

A su vez, las ideas de la Ilustración, que promovieron valores de libertad, igualdad y derechos humanos, así como las revoluciones extranjeras –la Independencia de Estados Unidos en 1776 y la Revolución Francesa en 1789– motivaron a varios países en Hispanoamérica a buscar su propia independencia. En 1808, tras la invasión napoleónica a España y la posterior abdicación de los reyes Carlos IV y Fernando VII se creó un vacío de poder en la corona española que ocasionó mucha inestabilidad en sus colonias.

Hacia finales del siglo XVIII, iban gestándose en el Perú diversos movimientos de Independencia. Las rebeliones precursoras de indígenas y mestizos, como la de Túpac Amaru II y Mateo Pumacahua, ya habían dejado plantada la semilla; pero no fue hasta la aparición en la escena nacional de las figuras de San Martín y Simón Bolívar que la Independencia se volvió un hecho palpable.

Cronología de sucesos históricos en torno a la Independencia

Para efectos prácticos se ha tomado en cuenta la siguiente cronología que cubre los sucesos más importantes que siguieron a la proclamación de la Independencia del Perú, reflejando las complejas luchas externas que el país enfrentó en su camino hacia la consolidación de su soberanía.

1821. San Martín proclama la Independencia del Perú en Lima.

1822. Encuentro de Guayaquil entre Simón Bolívar y San Martín para discutir el futuro de la lucha por la Independencia del Perú y Sudamérica. San Martín se retira a Argentina y Simón Bolívar toma el mando.

1823. Se inician las campañas militares de Bolívar en el Perú. A finales de este año, es nombrado por el Congreso peruano "Libertador y jefe supremo". Bolívar asume el control de todas las fuerzas militares peruanas, teniendo a Antonio José de Sucre como principal lugarteniente.

1824. Se dan las batallas de Junín (agosto) y Ayacucho (diciembre) que consolidaron la Independencia del Perú y Sudamérica.

1825. Simón Bolívar convoca al Congreso Anfictiónico de Panamá para promover la unificación de los estados independizados de América Latina.

Inexactitudes en la historia del Himno Nacional

En la actualidad existen diversas fuentes que suponen un reto para los investigadores, puesto que guardan divergencias en cuanto a los datos históricos que conciernen al Himno Nacional. En 1821, tras la proclamación de la Independencia del Perú, el general don José de San Martín convoca a músicos y poetas a un concurso para elegir la canción nacional, a efectos de alentar a las tropas peruanas. De este concurso fueron ganadores José Bernardo Alcedo (música) y José de la Torre Ugarte (letra). Sin embargo, coexisten diferentes versiones acerca de qué manera se llevó a cabo dicho concurso. Por una parte, Félix Coronel Zegarra, amigo y biógrafo de Alcedo, señala lo siguiente:

> Corría el año de 1821. El 9 de Julio las huestes de San Martín se apoderaron de Lima, y diez y nueve días después se proclamaba la independencia del Perú por aquel caudillo, en la plaza principal de la capital. Al mes siguiente la *Gaceta Ministerial* registraba un llamamiento hecho por el Gobierno, a los artistas y compositores, para que escribiesen un himno patriótico (...). El objetivo del Gobierno, al abrir este concurso, era adoptar un himno, el más perfecto posible, como Himno Nacional de la República. [...] Apenas hubo terminado la ejecución de esta última [se refiere a la segunda canción de Alzedo], San Martín, poniéndose de pie, exclamó: "Sin disputa, éste es el Himno Nacional del Perú". Al día siguiente un decreto confirmaba esta opinión expresada en un momento de entusiasmo. (Raygada, 1954, p. 2)

Según Carlos Raygada, el gobierno no convocó a componer un "Himno Nacional" sino más bien una "Marcha Nacional del Perú". La importancia de esta diferencia radica en que por aquel entonces, el estado de entusiasmo colectivo por la Independencia, las expectativas de una república, se reflejaban en diversas canciones populares como "La Chicha" y "La despedida de las chilenas al Ejército Libertador del Perú", pertenecientes a Alcedo (Martínez, 2024). Además, otro motivo habría sido el hecho de que, aunque la composición de Alcedo no tenía carácter marcial, San Martín, militar en plena beligerancia, debía exigir estos aspectos marciales para su propia exaltación. Más aún, era consciente de que gran parte de los himnos que ya se habían compuesto en Hispanoamérica para las naciones vecinas, compartían el mismo carácter (Raygada, 1954).

En segundo lugar, se sabe que el estreno del himno fue en el Teatro de Lima en el mes de septiembre de 1821, en una función con motivo de celebrar la rendición de las tropas españolas atrincheradas en los Castillos del Callao (Garfias, 2005). Sobre la fecha exacta de su estreno tampoco hay consenso entre las fuentes que señalan fechas distintas; por un lado tenemos al literato Ricardo Palma quien considera que dicho acontecimiento se llevó a cabo el 24 de septiembre;Carlos Raygada, estableció que fue el 23 de septiembre; Guillermo Ugarte Chamorro sostiene que el estreno se llevó a cabo el día 29 o 30 del mismo mes; además, este último tiene como aval un registro que promovía un drama referido a la rendición en el Fuerte del Callao que data precisamente de dichas fechas (Ugarte, 1971).

Según Ana Tissera (2013), una tercera controversia se halla en la no coincidencia de las versiones del himno que aparecen en antologías canónicas. Señala: No coinciden las estrofas en los estudios de Gabriel Montserrat (1932) ni en la antología de Alberto

Brasi Brambilla (1967), así como tampoco en el Himnario Universal anexo al trabajo de José María Bonilla Ruano (1935).

La creación del himno es percibido como un proceso confuso ya que la falta de fuentes históricas claras hace difícil poder establecer un relato congruente sobre los sucesos que marcaron hitos importantes para la composición de un emblema nacional.

Historia de la estrofa apócrifa en el Himno Nacional del Perú

La primera edición de la partitura del Himno Nacional data del año 1857, fecha en que aparece en el cancionero de Villavicencio, así como su edición por la casa Ricordi. Esta partitura se encuentra perdida, pero las descripciones que han quedado hasta nuestros días señalan que en sus páginas aparece por primera vez la inserción de la estrofa "Largo tiempo..." (Raygada, 1954).

Otra fuente importante donde aparece el Himno con la afamada estrofa y de la cual aún se tiene registro es el *Catecismo Patriótico* de Francisco de Paula González Vigil de 1859. Este documento es trascendente pues, escrito por encargo de funcionarios de la Municipalidad del Callao, tuvo como principal objetivo el de "inculcar amor a la patria entre la juventud". En abril de ese mismo año, la alcaldía calificó al catecismo de Vigil como obra de mérito y se propuso que debía servir no solo para las escuelas del Callao, sino de toda la república (Vigil citado por Villanueva, 2014, p.162). Además, a través de la impresión de miles de ejemplares de este documento, que eran entregados de forma gratuita a escolares, también se popularizó el nombre de Himno Nacional, que terminó reemplazando al de Marcha Nacional (Garfias, 2005). De manera que la intención de diseminar a nivel nacional esta versión lírica del Himno Nacional pudo haber jugado también un rol importante en su aceptación por parte de la población de la época.

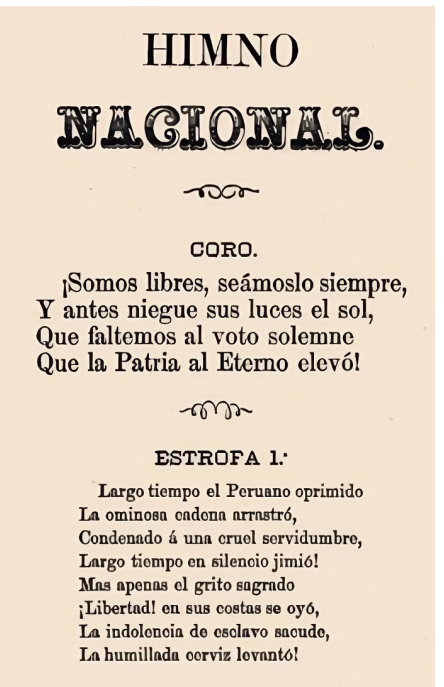
Figura 1
Facsímil del Catecismo Patriótico



Nota. Facsímil del *Catecismo Patriótico* de Francisco González Vigil, 1859.

Poco tiempo después el músico sueco asentado en Lima, Carlos Juan Eklund, en el año 1863, saca su versión del Himno Nacional del Perú compuesta para piano que ya incluía la estrofa "Largo tiempo...". Al margen de las desavenencias que el autor del Himno mantuvo con el músico europeo, parece ser que dicha versión no le gustó a Alcedo tanto en música como en letra. Así, aparentemente, tal fue el desasosiego que sintió el músico limeño al darse cuenta de que su obra estaba siendo "manipulada" que se decidió a emitir su propia versión autorizada para coro, solistas y orquesta del Himno Nacional en el año 1864 (Departamento de Investigación y Documentación Parlamentaria [DIDP], 2022). Años más tarde en 1869, con la intervención del músico italiano Claudio Rebagliati (1901) para el arreglo orquestal, presentó la versión que quedó vigente hasta la actualidad. Sin embargo, habiendo pasado más de cuarenta años a lo largo de los cuales se crearon tantas versiones del himno, existe la posibilidad de que el mismo Alcedo haya tenido que recurrir a una o más fuentes de las versiones no oficiales de su obra para refrescar su memoria (Raygada citado por Torres, 2023, p. 30).

Figura 2
Facsímil de la primera página del Himno Nacional



HIMNO

NACIONAL.

CORO.

¡Somos libres, seámoslo siempre,
Y antes niegue sus luces el sol,
Que faltemos al voto solemne
Que la Patria al Eterno elevó!

ESTROFA 1.ª

Largo tiempo el Peruano oprimido
La ominosa cadena arrastró,
Condenado á una cruel servidumbre,
Largo tiempo en silencio jimió!
Mas apenas el grito sagrado
¡Libertad! en sus costas se oyó,
La indolencia de esclavo sacude,
La humillada cerviz levantó!

Nota. Facsímil de la primera página del Himno Nacional que contiene la estrofa apócrifa. *Catecismo Patriótico*, 1859.

Los gobiernos que se sucedieron entre 1895 y 1930, abarcando desde Nicolás de Piérola hasta Augusto B. Leguía, intentaron cambiar el himno por otro de mayor prevalencia, argumentando que ya no eran necesarias las ofensas contra España. En 1901, el presidente Eduardo López de Romaña, mediante una Resolución Suprema, aprobó la restauración de la versión musical de Alcedo-Rebagliati y convocó a un concurso para la nueva letra del himno. El objetivo principal era que esta nueva lírica estuviera exenta de un aire xenófobo contra España (Martínez, 2024, p.14). En este concurso resultó ganador el poeta José Santos Chocano, pero su letra no tuvo acogida entre la población. En palabras del magistrado arequipeño Pedro Germán Delgado, refiriéndose a la letra de Chocano: "...hizo un correcto Himno que del nuestro no conservaba ni una sola idea, una sola palabra. Imposible que el pueblo admitiese y se acostumbrase a tan absoluta innovación, por eso no sobrevivió [tan] notable obra lírica" (Villanueva, 2014, p.181).

En 1913, el gobierno peruano decide emitir una ley de intangibilidad –ley N°1801– para la música y letra del Himno Nacional compuesta por Alcedo-De la Torre Ugarte, defendiendo la inclusión de la estrofa apócrifa. De esta manera quedó anulado el resultado del concurso previo donde fue ganador José Santos Chocano. La justificación

de dicha ley se sustentaba en que la letra con la inclusión de su primera estrofa debía aceptarse y considerarse como parte de la memoria colectiva. En consecuencia, se hacía oficial al "Largo tiempo..." En 1950, durante el Gobierno del general Manuel A. Odríase formó una "Comisión para dilucidar los vaivenes del canto". A favor de la estrofa original se pronunció el estudioso en el tema, Carlos Raygada. En la oposición, que apoyó la permanencia del "Largo tiempo...", fue decisiva la voz de José María Arguedas, el más reconocido de los literatos nacionales adscrito a la corriente indigenista, quien ratificó su compromiso con el sector popular tomando partido por la letra anónima. Arguedas consideró que las estrofas originales contenían un "inútil y anacrónico vituperio hacia la Madre Patria" (Tissera, 2013, p. 20).

Pese a los intentos de derogación de la ley de 1913 y a la promulgación de otros decretos supremos que pretendían reivindicar y oficializar la estrofa principal compuesta por De la Torre Ugarte, el Congreso ratificó en 1984 la vigencia de la ley N°1801 apoyándose en el valor de las tradiciones.

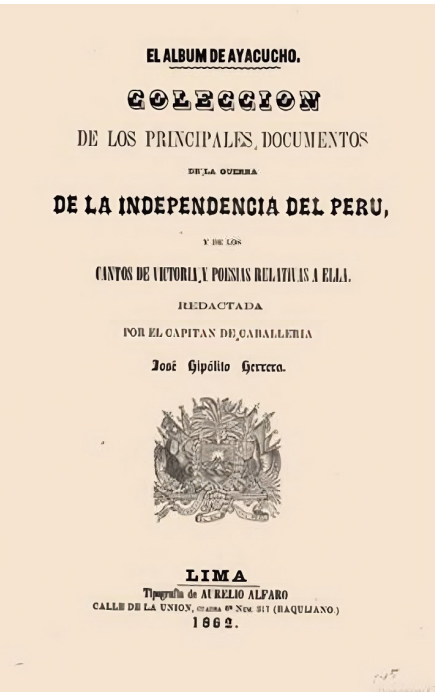
En 2005, una sentencia del Pleno del Tribunal Constitucional declaró:

> En las publicaciones en donde se transcriba la letra del Himno Nacional debe expresamente señalarse que la estrofa adicionada al texto de don José de la Torre Ugarte [se refiere a la estrofa que empieza con "Largo tiempo el peruano oprimido"] es de autoría anónima y que su inserción expresa la voluntad del pueblo representada en el Parlamento Nacional, mediante la Ley Nº 1801 [...]. (Tribunal Constitucional, Expediente Nº 00442004-AI/TC, pp. 24-250)

Diversos intelectuales y algunas figuras políticas protestaron sobre la inconveniencia de cantar la estrofa "Largo tiempo el peruano oprimido", debido a que resalta en su narrativa imágenes de sumisión de los tiempos coloniales tales como las cadenas de la esclavitud o la opresión del yugo español, en lugar de exaltar un canto victorioso que se proyectase hacia el futuro.

Rastreando los orígenes del "Largo tiempo...": *El álbum de Ayacucho*

Figura 3
Facsímil de la portada de Álbum de Ayacucho


EL ALBUM DE AYACUCHO.

COLECCION

DE LOS PRINCIPALES DOCUMENTOS

DE LA GUERRA

DE LA INDEPENDENCIA DEL PERU,

Y DE LOS

CANTOS DE VICTORIA, Y POESIAS RELATIVAS A ELLA.

REDACTADA

POR EL CAPITAN DE CABALLERIA

José Hipólito Herrera.

LIMA

Tipografía de AURELIO ALFARO

CALLE DE LA UNION, CASA Nº 317 (HAQUIANO.)

1862.

Nota. Facsímil de la portada del *Álbum de Ayacucho*, 1862.

La controversial estrofa en realidad pertenecería a una denominada "Primera canción patriótica", compuesta en tiempos previos a la Independencia, la cual se halló registrada en *El álbum de Ayacucho* del año 1862. Dicho álbum lo publicó el Capitán de Caballería José Hipólito Herrera en conmemoración de la victoria de la batalla de Ayacucho, que reunía los documentos principales de las guerras por la Independencia del Perú.

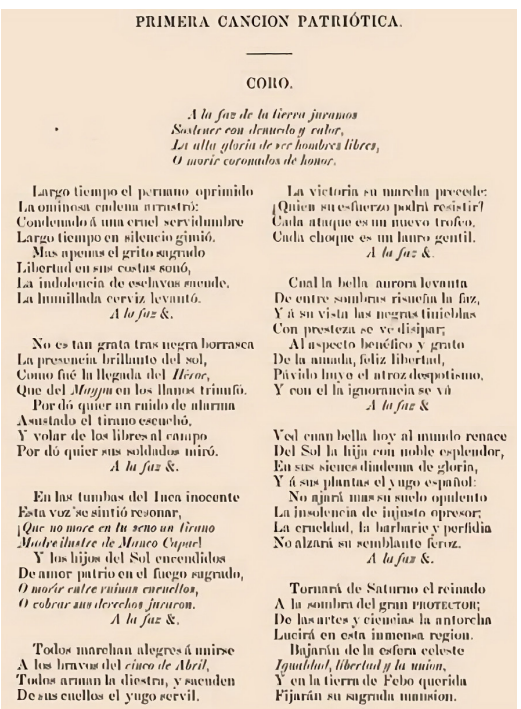
Según el testimonio de algunos viajeros europeos del siglo XIX, cuando San Martín llegó a Lima, el sentimiento colectivo de euforia patriótica ya se manifestaba a través de una variedad de cánticos compuestos principalmente por los sectores populares: criollos y mestizos pertenecientes a la clase media, que volcaban los ideales republicanos con una vehemencia que sobrepasaba las manifestaciones de tipo musical de la aristocracia criolla. Estos cantos que en su vasta mayoría carecían de registro, datos de autor y fecha de composición, fueron rescatados del olvido por José Hipólito Herrera en el mencionado álbum (Garfias, 2005, p.55).

Así lo señala éste en su prólogo:

> Hemos querido disponer en un solo cuerpo todos los cantos de victoria hasta el año de 1825 y evocar con sus recuerdos el sentimiento patrio y el odio a toda tiranía nacional o extranjera. (Herrera, 1862, I)

Figura 4

Facsímil de la "Primera canción patriótica"



PRIMERA CANCION PATRIÓTICA.

CORO.

A la faz de la tierra juramos
Sostener con denuedo y calor,
La alta gloria de ser hombres libres,
O morir coronados de honor.

Largo tiempo el peruano oprimido
La ominosa cadena arrastró:
Condenado á una cruel servidumbre
Largo tiempo en silencio gimió.
Mas apenas el grito sagrado
Libertad en sus costas sonó,
La indolencia de esclavos sacude,
La humillada cerviz levantó.
A la faz &.

No es tan grata tras negra borrasca
La presencia brillante del sol,
Como fué la llegada del *Héroe*,
Que del *Maypu* en los llanos triunfó.
Por dó quier un ruido de alarma
Asustado el tirano escuchó,
Y volar de los libres al campo
Por dó quier sus soldados miró.
A la faz &.

En las tumbas del Inca inocente
Esta voz se sintió resonar,
¡*Que no nazca en tu seno un tirano*
Madre ilustre de Manco Capac!
Y los hijos del Sol encendidos
De amor patrio en el fuego sagrado,
O morir entre ruinas enemigos,
O cobrar sus derechos juraron.
A la faz &.

Todos marchan alegres á unirse
A los bravos del *cinco de Abril*,
Todos arman la diestra, y sacuden
De sus cuellos el yugo servil.

La victoria su marcha precede:
¡Quien su esfuerzo podrá resistir?
Cada ataque es un nuevo trofeo,
Cada choque es un lauro gentil.
A la faz &.

Cual la bella aurora levanta
De entre sombras risueña la faz,
Y á su vista las negras tinieblas
Con presteza se ve disipar;
Al aspecto benéfico y grato
De la amada, feliz libertad,
Pávido huye el atroz despotismo,
Y con el la ignorancia se vá
A la faz &

Ved cuan bella hoy al mundo renace
Del Sol la hija con noble esplendor,
En sus sienes diadema de gloria,
Y á sus plantas el yugo español:
No ajará mas su suelo opulento
La insolencia de injusto opresor;
La crueldad, la barbarie y perfidia
No alzará su semblante feroz.
A la faz &.

Tornará de Saturno el reinado
A la sombra del gran PROTECTOR;
De las artes y ciencias la antorcha
Lucirá en esta inmensa region.
Bajarán de la esfera celeste
Igualdad, libertad y la union,
Y en la tierra de Febo querida
Fijarán su sagrada mansion.

Nota. Facsímil de la "Primera canción patriótica". *Álbum de Ayacucho*, 1862.

Esta nombrada "Primera canción patriótica" es de autor anónimo y hasta la fecha se desconoce su origen. Aunque se sabe poco sobre el canto en mención, que consta de siete estrofas, podríamos inferir que, teniendo en cuenta la popularidad de muchos cánticos entre gran parte de los sectores de clase media, esta ya gozaba de notable popularidad antes de presentarse la obra de Alcedo-Ugarte, por lo cual habría sido fácilmente adherida a la melodía del himno.

Asimismo, en palabras de Tissera, "la mala suerte" que sucedió a la letra del himno se inició unos años después de su estreno, durante el tiempo que Alcedo viajó a Chile y tras la muerte de De la Torre Ugarte en 1831: "El canto cae en el olvido durante más de veinte años, hasta que Ramón Castilla (presidente en dos periodos, 1845-1851 / 1855-1862), quien mantenía estrecha correspondencia con San Martín, lo rescata"

(Tissera, 2013, p. 19). No obstante, en los años intermedios, entre 1836 y 1839, durante el periodo de la Confederación Peruano Boliviana, así como cuando se suscitó la guerra contra España en 1866 y contra Chile en 1879, se volvió a entonar la canción alterada (2013, p. 19).

Más allá de los registros documentados: Hipótesis sobre la inserción del "Largo tiempo..." en el Himno Nacional del Perú

Existen fuentes que señalan algunas hipótesis con respecto a la creación de la estrofa apócrifa de manera previa a su documentación en la obra de Herrera. Una de ellas señala que dicha letra se gestó entre las cuadrillas de esclavos negros en épocas previas a la independencia. De esta manera se podrían explicar las referencias a la esclavitud, las cadenas y el sentimiento de opresión (Murazzo citado por Villanueva, 2014, p. 175).

Siguiendo con el desarrollo de esta idea, de la presencia de la población negra durante la época de la Independencia, se encuentra la tesis de Juan José Vega. A través de fuentes históricas, Vega explica que la creación de la estrofa "Largo tiempo..." no pudo suscitarse entre los movimientos de insurgencia de la población indígena, debido a que no existía una consciencia y desarrollo de la idea de independencia –pues su pensamiento fue fundamentalmente colonial– y, además, por la barrera lingüística, ya que, en su mayoría, estos eran quechuahablantes. Por otro lado, los criollos, como grupo étnico, tuvieron una participación importante en la lucha por la Independencia, y pese a que solían hablar bien el castellano y muchos de ellos fueron versados personajes ilustres, el contenido del "Largo tiempo..." no podía representar su pensamiento libertario. El contenido político tras su intención era que también deseaban el poder. Ante este análisis queda como hipótesis más probable que el autor de tales versos haya pertenecido a la población negra. Como lo indica Vega: "Debió ser la obra de algún negro libre, precisamente de alguno de los muchos decimistas que abundaban entonces; negros palanganas e ilustrados algunos de ellos quienes circulaban sueltamente entre criollos y españoles" (Vega citado por Estrada, 2002).

De igual manera, Daniel Estrada apoya esta teoría al decir lo siguiente:

> (...) al pertenecer a negros libertos [esta estrofa] se extendió entre los esclavos como una suerte, de "comunidad de sangres".El verso contenido en la aludida estrofa y que señala "Libertad en sus costas se oyó" es una clara alusión a los efectos políticos que concitó entre los negros esclavos, el desembarco de Paracas, lo que podía traducirse en ascenso social hechopremio, si se cumplía la promesa de libertad para aquellos que se enrolasen al ejército del Libertador. La libertad, para los negros era una justa recompensa por luchar en una guerra, en la que no tenían nada que perder, salvo su esclavitud. (Estrada, 2002)

Como ya se sugirió, permanece la idea de que cuando el Libertador comunicó la llegada de las tropas realistas a la ciudad, la estrofa anónima comenzó a ser cantada de manera espontánea entre los habitantes, manifestando su popularidad en fechas previas a la llegada de San Martín (Murazzo citado por Villanueva, 2014, p.176). Otra interesante propuesta que lograría explicar el origen de la estrofa en cuestión la sostiene Carlos Raygada (1954), quien presume que la composición ya para entonces conocida como "Primera canción patriótica" fue empleada también por los demás participantes en el

concurso en el cual Alcedo resultó ganador. Es posible que de ahí venga la costumbre de que la estrofa del "Largo tiempo..." fuera incorporada al himno, volviéndose con los años parte indesligable de la canción nacional (p.51).

Finalmente, podríamos agregar una última hipótesis sobre el nexo que rige el hecho de que la letra original haya sido cantada durante la permanencia de San Martín en el Perú, y que tras la ausencia de éste, al ser sustituido por Simón Bolívar,se procediera poco después a la adopción de la letra apócrifa, coincidiendo a su vez con la partida de Alcedo a Chile. Esta filiación se sustenta en el evidente compromiso del compositor con la causa promovida directamente por el Libertador, a diferencia de la ausencia de evidencia acerca de su simpatía por Bolívar o Sucre (Tello, 2018, p. 12-13). Esto se hace visible en la primera estrofa de la letra original compuesta por De la Torre Ugarte, donde se menciona el nombre de San Martín:

Ya el estruendo de broncas cadenas
que escuchamos tres siglos de horror,
de los libres el grito sagrado,
que oyó atónito el mundo cesó.
Por doquier San Martín inflamado
libertad, libertad, pronunció,
y meciendo su base en los Andes
le enunciaron también a una voz.

Primera estrofa perteneciente a la "Primera canción patriótica":

Largo tiempo el peruano oprimido
la ominosa cadena arrastró,
condenado a una cruel servidumbre,
largo tiempo en silencio gimió.
Más apenas el grito sagrado,
¡Libertad!, en sus costas se oyó
la indolencia de esclavos sacude
la humillada cerviz levantó

A diferencia de la letra apócrifa, en la estrofa original encontramos presente la exaltación de la figura del héroe, un héroe en particular. Bien es sabido que tras la sustitución de San Martín por Bolívar, los cambios afectaron no sólo el ámbito político y militar, sino también lo concerniente al nivel artístico. Mientras duró la estancia de Bolívar en Perú, se dio lugar a un denominado Himno Nacional Colombiano del que no se tiene mayor información, pero que da luces acerca de un hecho sustancial: no tenía sentido promover una canción que en última instancia fuera un homenaje a San Martín; de modoque se dejó silenciado al Himno Nacional a nivel gubernamental (Torres, 2023, p. 29). Queda abierta la posibilidad de que fuera ese momento, cuando al no promoverse la entonación de la letra original, que rendía honores a San Martín, haya jugado un rol trascendental en la adopción de la estrofa apócrifa al dejar un "espacio en blanco", que como ya se vio, quedó la mayor parte del tiempo al libre albedrío de los habitantes.

Convergencias y divergencias de rasgos literarios entre las dos estrofas

Una característica compartida por ambos textos es la correspondencia métrica. Esta se halla presente entre los versos que conforman cada estrofa –la anónima y la original de De la Torre Ugarte–, hecho no poco relevante ya que pudo facilitar la adhesión e intercambio entre los textos. A continuación se muestra el alto grado de similitud en cuanto al número de sílabas contenidas en ambos textos:

Figura 5

Similitudes de la versificación silábica entre la estrofa original (Ugarte) y la estrofa apócrifa

"Ya el estruendo de broncas cadenas	10	"Largo tiempo el peruano oprimido
Que escuchamos tres siglos de horror,	10	la ominosa cadena arrastró,
De los libres el grito sagrado,	10	Condenado a una cruel servidumbre,
Que oyó atónito el mundo, cesó.	10	Largo tiempo en silencio gimió.
Por doquier San Martín inflamado	10	Más apenas el grito sagrado,
Libertad, libertad pronunció.	10	¡Libertad!, en sus costas se oyó
Y meciendo su base los Andes	10	La indolencia de esclavos sacude
La enunciaron también a una voz"	10	La humillda cerviz levantó"

Como se observa, la distribución en la métrica silábica de ambas estrofas es muy similar, rasgo que se relaciona directamente con el aspecto musical, pues esta debía calzar con la melodía. Todos los versos son decasílabos, coincidiendo en los acentos internos que se producen en las sílabas 3, 6 y 9, motivo por el que ambas estrofas caen bien en la melodía de Alcedo.

Otra connotación importante fue el sentido poético del contenido. Mientras que en la estrofa de De la Torre Ugarte se muestra a la esclavitud de manera más retórica y cautelosa, en la estrofa apócrifa esta noción de esclavitud se torna casi palpable, pues la descripción que se hace de ella la remite con una connotación más vívida. De esto último podríamos deducir que en los poemas tienen mayor impacto el sufrimiento y padecimiento humanos que el de una descripción más impersonal y de acusación al castigador, así como la redención y liberación del agraviado (Tissera, 2013, p. 14).

Por lo tanto, podemos alegar que ambos aspectos en apariencia disímiles sirvieron para trazar la forma final que tomaría el himno nacional. Por un lado, la similitud que existía en cuanto a la métrica lírico-musical fue crucial para que la estrofa apócrifa ejerza de sustituto con notable facilidad. Por otra parte, la diferencia de la carga semántica que supone la lírica de una y otra estrofa, hizo que prevaleciera aquella que sostenía un tono literario más dramático, a través del cual se veía expresado y sobre todo exaltado –para fines bélicos– el deseo libertario en detrimento del desprendimiento de la hegemonía española.

Prevalencia y permanencia de lo popular

A partir de lo expuesto se entiende que, aunque no quede claro el motivo y la fecha exacta de la incorporación de la estrofa anónima a la letra del Himno Nacional, su permanencia a lo largo de los años, hasta la actualidad, ha estado regida por las preferencias de un sector mayoritario de la población.

Ahora bien, cabría mencionar de qué manera el término popular será entendido para el tratamiento que le daremos. En este caso se debe entender que popular no es solo aquello que posee rasgos de origen tradicional o que es masivo, sino también por la oposición que construye frente a lo hegemónico; a lo que es más "hecho" que "esencia" (García, 1987, p.5). En este sentido, la estrofa anónima aparece convertida en popular con referencia al hecho de que ha venido cantándose a lo largo de los años, manteniendo no solo un sentido de tradición, pues a diferencia de la estrofa original, ocupó un lugar predominante –a través de su sentido poético– en el sentimiento patriótico de la población con ansias de alcanzar la libertad, calando en todos los niveles étnicos y estratos sociales.

No es de menor importancia la parte musical que acompaña la letra, no solo de la estrofa controversial, sino de toda la obra; pues como se ha visto "la música tiene el gran poder de propagar las ideas políticas entre grandes sectores" (Torres, 2010, p. 103). De la misma forma, Tissera hace mención al significado que adquieren los himnos nacionales en la conformación del estado-nación:

> (...) los himnos (...) son la versión poética del discurso político dominante al momento de ser solicitada su creación. Se trata de una escritura por encargo, mediada por convocatorias, decretos y evaluaciones que condicionan su legitimidad. Representan la forma sublimada del debate republicano en la temprana independencia (...). (Tissera, 2018, p. 72)

Hablando de la música y su capacidad interpeladora, Simon Frith (1987) dice que la música es poderosa puesto que trabaja con experiencias emocionales que son particularmente intensas (Frith citado en Vila, 1996). Se ve entonces cómo música y letra confluyeron en el mismo objetivo de promover, enaltecer e intensificar el sentimiento del ideal patrio; ideario que sobrevivió a lo largo de más de dos siglos, manteniéndose latente en la memoria colectiva al afianzar el sentido de identidad que hoy en día se desprende de la nación-estado.

Conclusiones

El orden social y político, los cambios en la economía y los referentes revolucionarios en la escena nacional e internacional, sirvieron como precursores para la Independencia del estado republicano peruano. Para alcanzar este objetivo la presencia militar de las figuras de San Martín y Simón Bolívar tuvieron un rol trascendental en el éxito de la campaña libertaria.

Las imprecisiones en torno a la historia del Himno Nacional, se hacen presentes desde épocas tempranas, en los primeros registros que documentan los principales hitos históricos. Ante la inexistencia de un registro oficial, la variedad de fuentes que nos relatan la historia no son claras, ya que presentan contradicciones con respecto a las fechas en que se llevaron a cabo dichos acontecimientos.

Al carecer de datos de autor y fecha de composición, la estrofa apócrifa ha sido objeto de una variada especulación, al tratar de completar esta pieza en la historia nacional. Así, pese a basarse en datos históricos y mantener un carácter lógico, las hipótesis propuestas por diferentes autores no dejan de ser simples aproximaciones acerca de lo que pudo haber acontecido.

Existieron múltiples canciones y marchas patrióticas por la efervescencia del sentimiento popular por la independencia que cantaba la población. Sin embargo, queda la pregunta de quién habría sido su autor o, al menos, en qué grupo étnico podría haberse originado la composición; siendo muy lógico pensar que surgiese entre la población negra.

Existe una alta posibilidad de que conservándose la estrofa de la denominada "Primera canción patriótica" en la memoria musical popular, esta sobreviviera a lo largo de los años y que ante la figura de Bolívar –y en consecuencia el silenciamiento de la primera estrofa, que rendía honores a San Martín– fuera implantada casi de manera natural e inevitable como parte del himno.

La similitud de los acentos en la versificación es común a la estrofa original de De la Torre Ugarte y la de autor anónimo, sirvió como facilitador para la inserción de la estrofa apócrifa en el himno. Asimismo, la carga semántica contenida en la narrativa de la estrofa anónima, que percibida con mayor dramatismo, pareció influir en este proceso al existir una preferencia por el sentido trágico que supone la vivencia del sujeto víctima de agresión –desarrollado en mayor parte en la estrofa anónima– en lugar de su liberación o la acusación al agresor.

En resumen, los versos apócrifos acompañaron y dirigieron los tiempos de guerra, el estado de amenaza, así como tiempos de disgregación mientras se forjaba la nación peruana, estableciendo lazos de unión y afianzando el compromiso con la causa libertadora.

Referencias

Basadre, J. (2014). *Historia de la República del Perú* [1822-1933]. Producciones Cantabria S.A.C.

Departamento de Investigación y Documentación Parlamentaria. (2022). *Documentos de Carpeta temática.* Congreso de la República. https://www2.congreso.gob.pe/Sicr/CenDocBib/con5_uibd.nsf/$$ViewTemplate%20for%20Documentos?OpenForm&Db=0EDEA29CFF17BAEB052588370062D83F&View=yyy

Estrada, D. (19 de febrero de 2002). *Proyecto de Ley Himno: nacional/restablece letra original/l.1801.* https://www2.congreso.gob.pe/Sicr/TraDocEstProc/CLProLey2001.nsf/38ad1852ca 4d897b05256cdf006c92c8/5a2df61c82cde87205256d25005d5dcf?OpenDocument

García Canclini, N. [1987]. Ni folklórico ni masivo, ¿Qué es lo popular?. *Diálogos de la comunicación, 17*, 6-11. https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf

Garfias, M. (2005). *Origen de los símbolos patrios*. Municipalidad Metropolitana de Lima.

Herrera Hipólito, J. (1862). *El Álbum de Ayacucho: Colección de Los Principales Documentos de La Guerra de La Independencia del Perú, y de los cantos de victoria y poesías relativas a ella.* Tipografía de Aurelio Alfaro.

Martínez, M. [2024]. *Himno Nacional. Doscientos años después.* Plataforma digital fonoteca bicentenario. https://bicentenario.gob.pe/fonoteca/pdf/Texto%20curatorial%20Himno%20Nacio nal%20del%20Per%C3%BA.pdf

Raygada, C. (1954). *Historia crítica del Himno Nacional, t. I.* Juan Mejía Baca & P. L. Villanueva.

Rebagliati, C. (1901). *Himno nacional del Perú. Música del maestro José Bernardo Alzedo. Restaurado, armonizado, e instrumentado, con aprobación del autor por Claudio Rebagliati* [Partitura]. Lit. Nacional, M. Badiola y Ca.

Tello, A. (2018). José Bernardo Alcedo (1788-1878): Contextos que demarcan la vida y obra del autor del Himno Nacional del Perú. En J. B. Alcedo, *Filosofía Elemental de La Música: o sea la exégesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia* (pp. 9 - 28). Universidad Nacional de Música.

Tissera, A. (2013). *San Martín y Bolívar: Los himnos nacionales de Perú.* Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba.

Tissera, A. (2018). Historia, poética y doctrina: los himnos nacionales de Paraguay. *La Colmena,* (97), 71-90. https://www.redalyc.org/journal/4463/446356088006/html/#fn39

Tribunal Constitucional del Perú. Sentencia del Pleno del Tribunal Constitucional. Expediente N°0044-2004-AI-TC. Resolución del 18 de mayo de 2005. https://tc.gob.pe/jurisprudencia/2005/00044-2004- AI.pdf

Torres Arancivia, E. (2010). *El acorde perdido. Ensayos sobre la experiencia musical desde el Perú.* Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. https://doi.org/10.18800/9789972429323

Torres Arancivia, E. (2023). Nuevas sonoridades en el himno nacional del Perú. A doscientos dos años de su estreno. *Líneas Generales,* (9), 19 – 35. https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2023.n009.6508

Vila, P. (1996). Identidades narrativas en música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *TRANS-Revista Transcultural de Música, 2*. https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones

Villanueva, C. (2014). De 1859 a 2010: el debate sobre la discutida estrofa del himno nacional: "largo tiempo...". *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, (37), 161 - 188.

Temas

Reynaldo Antonio Pavia Melgar
(Lima, 1997)



Estudiante de flauta traversa en la Universidad Nacional de Música del Perú. Es profesor de especialidad y director de la pre-banda en la escuela de música SoliDeo, proyecto social que busca impactar positivamente a niños y jóvenes del A. H. Villas de Ancón. Miembro fundador del Quinteto Granda, ensamble de música de cámara que tiene como objetivo difundir el arte y cultura en nuestra sociedad.

Hermanos Díaz Barraza: recopilación y análisis de su obra musical

Hermanos Díaz Barraza: compilation and analysis of their musical work

Reynaldo Antonio Pavia Melgar
Universidad Nacional de Música
Lima, Perú
2020020333@unm.edu.pe
https://orcid.org/0009-0001-1864-9495

Recibido: 16 de agosto / Aceptado: 2 de septiembre

Resumen
Los Hermanos Díaz Barraza fue un dúo de compositores criollos que creó su producción musical entre las décadas de 1950 y 1980. A pesar de contar con un amplio repertorio, sus canciones corren el riesgo de pasar al olvido, ya que solo se conservan en la memoria de sus círculos familiares y amicales. Por ello, uno de los objetivos de este artículo es reconocer y difundir la obra de estos compositores. Para lograrlo, se recopilaron sus canciones y se realizaron entrevistas, transcripciones y análisis musical de tres piezas. Los resultados del análisis comparativo determinaron una evolución en su estilo compositivo, y afirmaron la importancia histórica de la obra musical de los compositores para la música criolla, especialmente para el distrito de Breña, vecindario donde crecieron y vivieron la mayor parte de sus vidas.

Palabras clave
Música criolla; compositor popular; vals criollo; análisis musical; Breña

Abstract
The Díaz Barraza Brothers were a duo of criollo composers who created his musical production between the 1950s and 1980s. Despite having a wide repertoire, his songs run the risk of being forgotten, since they are only preserved in memory. from his family and friends circles. Therefore, one of the objectives of this article is to recognize and disseminate the work of these composers. To achieve this, his songs were collected and interviews, transcriptions and musical analysis of three pieces were carried out. The results of the comparative analysis determined an evolution in his compositional style, and affirmed the historical importance of the composers' musical work for criolla music, especially for the district of Breña, a neighborhood where they grew up and lived most of their lives.

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-Noderivatives 4.0 International (CC BY NC ND).

Keywords
Música criolla; popular composer; creole waltz; musical analysis; Breña

Introducción

A lo largo de la historia musical, se observa que la música de carácter popular, especialmente aquella transmitida por tradición oral, corre el riesgo de desaparecer cuando los grupos humanos que la practican dejan de hacerlo. Este es el caso de Otoniel Díaz Barraza (15 de julio de 1928 – 8 de febrero de 1983) y Reynaldo Díaz Barraza (28 de abril de 1930 – 30 de marzo de 2013), conocidos bajo el nombre artístico de los Hermanos Díaz Barraza, dúo de compositores criollos que crearon una vasta producción musical a lo largo de su vida. A pesar de ello, la mayor parte de su obra no ha sido publicada y se conserva únicamente en la memoria de su círculo familiar y amical.

Según Victoria Eli (2013), la conservación del patrimonio musical es importante porque constituye parte del legado cultural recibido de nuestros antepasados, el cual es un punto de referencia para la formación de la identidad individual y colectiva de los grupos humanos. Por esta razón, uno de los propósitos de esta investigación es dar un primer acercamiento al estudio del repertorio de música criolla mencionado, que, de no realizarse el presente trabajo, pasaría al olvido.

Para lograr este objetivo, se abarcan los siguientes puntos. En primer lugar, se indaga en la biografía de los compositores, lo cual sirve para comprender su contexto histórico y social, así como las motivaciones que los llevaron a crear su obra musical. En segundo lugar, se recopila su repertorio, para reconocer su legado en la música criolla. Y, por último, se efectúa un análisis comparativo entre ciertas obras seleccionadas, a fin de determinar la existencia de alguna evolución dentro de su estilo musical.

Antecedentes

1. La música criolla en el Perú

Si bien no existe un consenso entre los investigadores sobre la definición exacta de lo que podría considerarse como música criolla, es posible encontrar algunos conceptos que afirman una idea clara sobre este género musical.

En primer lugar, revisemos el término "criollo". Los primeros usos de este vocablo datan de la época colonial, siendo encontrado en documentos de finales del siglo XVI donde se referían a las personas que, sin importar su pigmentación o clase social, había nacido en el Nuevo Mundo, teniendo ascendientes no indígenas, ya fueran africanos o europeos (Arrom, 1951). Tras los procesos de Independencia del siglo XIX y el nacimiento de las nuevas repúblicas latinoamericanas, el término criollo se fue diferenciando según cada país y la necesidad de crear su propia identidad nacional. Posteriormente, para el siglo XX, Sebastián Salazar Bondy (1964) sostenía que "el criollo es el limeño –o, por extensión, el costeño– de cualquier estrato social que vive, piensa y actúa de acuerdo a un conjunto dado de tradiciones y costumbres nacionales, con la condición de que estas no sean parte de la tradición andina" (p.23).

Así, lo criollo estaría relacionado con dos aspectos principales: la herencia de lo español y/o africano, en menor medida, y la no pertenencia a la tradición andina. Por lo tanto, al hablar de una música criolla, se estaría haciendo referencia a una serie de géneros

musicales que tienen un origen extranjero, español o africano, y que no pertenecen a las prácticas musicales de ninguna cultura prehispánica. Con el paso del tiempo, estos géneros van a ser progresivamente asimilados por el pueblo transformándose hasta adquirir un sentido de identidad local. Raúl Romero (1988) señala:

> A fines del siglo XIX, el llamado repertorio criollo se fue conformando por aquellos géneros originalmente foráneos que fueron adquiriendo paulatinamente caracteres locales y propios. En sentido estricto, fueron el vals, la polca y la marinera los géneros que experimentaron mayor arraigo entre los músicos limeños, aunque con primacía del primero de los nombrados. El vals es una de las expresiones que mejor simbolizan y exhiben el carácter de lo criollo, y fue aceptado y desarrollado primordialmente por las clases bajas (...) El carácter netamente popular del vals se confirma por el abierto rechazo de las clases altas que lo consideraban como una expresión inferior y contraria a los postulados estéticos de estos sectores (...). (p. 257)

Finalmente, se debe considerar que de todos los géneros que coexisten dentro de la música criolla, el vals criollo es, sin lugar a dudas, el máximo representante.

2. Lima y el vals criollo

El vals es una danza europea que tiene sus orígenes en los países germánicos, especialmente Alemania y Austria. Dice Pablo Gonzalez Martínez (2014) que su misma etimología es su mejor carta de presentación, ya que proviene del verbo alemán *wälzen*, que significa dar vueltas. Fue esta danza campesina que, refinándose, conquistó a la aristocracia y puso a bailar a toda Europa y, posteriormente, a todo el mundo occidental.

Si a la palabra vals se le añade el epíteto "criollo", se estaría creando un nuevo género musical que tiene su origen en la danza europea, pero que ha sufrido transformaciones propias de las costumbres y mestizaje existente en el Nuevo Mundo. Complementando esta idea, Virginia Yep menciona que "el «valse» (...), «vals», «valse criollo» o «valsecito» es el «*Walzer*» cantado el cual, a causa de distintas influencias musicales y extramusicales, tomó características particulares en el Perú" (1998, p. 11).

Es conocido que todo proceso de asimilación y mestizaje cultural se da de forma paulatina y toma una gran cantidad de años, razón por la cual no se tiene una fecha exacta sobre los orígenes del vals criollo. Gerard Borras apunta que

> La mayoría de los autores que han estudiado el vals criollo formulan análisis bastante cercanos no sobre sus orígenes, que para todos siguen siendo bastante vagos, sino sobre su status social y cultural a la vuelta del siglo XX, momento en el que aparece y se consolida. Todos concuerdan en verlo como el género más preciado del repertorio criollo y exclusivamente reservado a las clases populares más desfavorecidas. (2012, p. 30)

A pesar de no tener información precisa sobre la génesis del vals criollo, sí se dispone de información sobre los géneros musicales de los que se vio influenciado, los cuales aportaron a su creación.

¿Cuál era la música que escuchaba y bailaba la población limeña a finales del siglo XIX e inicios del XX? Según José Gálvez en sus *Estampas Limeñas*, (1966, citado por Yep,

1998, p. 13), "el llamado «pueblo» bailaba el fandango modificado, el cascabelillo, el maicillo, (...), la polka de cajón, la zamacueca o mozamala. En cambio, en los llamados «hogares de copete», se bailaba la gavota, el minuet, (...), la polca, la mazurca, el vals de estilo vienés...".

Adicionalmente, otro entretenimiento musical consumido por la sociedad limeña en esos años fue la zarzuela, la cual incorpora la jota a la lista de géneros de moda. Borras complementa: "Muchas de las grandes compañías españolas de zarzuela se presentaron en Lima e incluso los artistas más famosos, a tal punto que la cartelera de algunos teatros limeños debía estar cerca de las de Madrid o de Barcelona" (2012, p. 45).

De todos estos géneros que formaban el espacio sonoro de la ciudad de Lima, fueron dos los que influenciaron principalmente en la creación del vals criollo: la jota y la mazurca. Muchos autores consideran que el motivo por el cual estos géneros pudieron ir transformando el vals vienés radica en su similitud rítmica, ya que los tres son bailes en compás ternario. Sin embargo, el vals traía la novedad de poder abrazar a la pareja al momento de bailar, lo cual le dio éxito en todas las capas de la sociedad limeña. Se produjo, pues, musical y sociológicamente, un fenómeno muy interesante: el vals de la aristocracia se mezcló con la jota de las clases medias. Los que no bailan participan de la fiesta con los jaleos, animación típica de dicho baile aragonés, que se reconoce en expresiones como: "olé", "toma", "dale", "eso", "anda", "así", etc., aún vigentes en el vals (Yep, 1998, p.15).

Finalmente, se debe considerar un aspecto que tiene que ver con el estrato social en el que se desarrolla. Todos los autores que se han revisado señalan que el vals criollo se produjo y consumió en las clases media y baja de la ciudad. Si bien es cierto que los primeros valses europeos llegaron inicialmente a las altas esferas de la sociedad, fueron los sectores populares de la ciudad de Lima los que se lo apropiaron y, combinados con los géneros mencionados antes, los transformaron hasta convertirlos en una música con la cual sentirse identificados.

Los barrios de la ciudad se convierten entonces en focos importantes de creación y difusión del nuevo género, teniendo cada uno su propio estilo de componer y cantar. En relación con esta investigación, será el distrito de Breña al que se le dedicará mayor interés y atención, ya que fue este el barrio de los compositores que se proponen estudiar.

Metodología

Para el desarrollo de este artículo, se utilizaron cuatro métodos: entrevistas, observación, transcripción musical y análisis musical comparativo.

1. Entrevistas

Las entrevistas se realizaron a dos grupos, cada uno con un perfil específico. El primero estuvo conformado por familiares de los hermanos Díaz Barraza, para recolectar la información biográfica de los compositores, conocer sobre sus influencias musicales y las prácticas interpretativas de las que participaban. Adicionalmente, se solicitó el acceso a grabaciones caseras de las canciones de los compositores que pudieran servirnos como fuente para la recopilación de su obra musical.

Por otro lado, si se considera lo que Montero-Sieburth (1993) señala: "El fin de la investigación cualitativa (...) es llegar a representar e interpretar la cultura tal y como es vista por los participantes de esa cultura" (p. 494), el segundo grupo de entrevistas se realizó a personas del ambiente musical criollo que hubieran conocido a los compositores

en vida y que mantengan actividad musical vigente, a fin de conocer qué se apreciaba de la obra musical de los hermanos Díaz Barraza dentro del mundo criollo.

Las entrevistas se efectuaron siguiendo un guión elaborado. Sin embargo, la fluidez de la conversación llevó a tocar puntos que no se consideraban inicialmente, pero que aportaban a la investigación. La Tabla 1 brinda la información de los entrevistados.

Tabla 1

Perfi de los entrevistados

Entrevistado	Grupo	Criterio de selección
Ricardo Díaz Barraza	1	Familiar: Hermano menor de los hermanos Díaz Barraza
Elsa Díaz Barraza	1	Familiar: Hermana menor de los hermanos Díaz Barraza
Otoniel Díaz Orellana	1	Familiar: Hijo de Otoniel Díaz Barraza
Mauricio Pineda	2	Músico: Cantante y guitarrista. Fundador de la Asociación Cultural "Criollos del Perú"
Wendor Salgado	2	Músico: Guitarrista. Fundador del centro cultural "La catedral del Criollismo"
Eduardo Llanos	2	Músico: Cantante. Intérprete de música criolla

2. Observación

El proceso de observación no participante se efectuó visitando el Centro Musical Breña, ambiente social y cultural donde aún se conservan vivas las tradiciones del criollismo. La visita se llevó a cabo el día 16 de marzo del 2024 con la finalidad de conocer cómo eran las prácticas musicales de las que participaban los compositores y bajo cuyas influencias se creó su obra musical.

3. Transcripciones musicales

La transcripción musical de piezas seleccionadas de los compositores consistió en poner sus canciones en notación musical, para tener el material necesario para su análisis y representación gráfica. Este proceso se realizó escuchando reiteradamente las piezas seleccionadas, interiorizando la melodía, armonía y ritmo de las canciones para pasarlas a la partitura utilizando el *software* Finale. Las canciones se seleccionaron según su año de composición, siendo cada una de una década diferente a las otras. Se consideró este criterio de selección con el objetivo de determinar si con el paso de los años los compositores presentaron alguna evolución dentro de su estilo. Las canciones que se escogieron para esta investigación son "Adiós querida", "Incomprensión" y "Pedro Espinel".

Para la transcripción musical de las canciones mencionadas, se tomó en cuenta lo que Virginia Yep (1998) indica:

> El valse es interpretado "de oído". Cada intérprete tiene su estilo propio de expresar el "sabor criollo". Rara vez son escritos, ya que también son compuestos "de oído". Las publicaciones de los valses son generalmente transcritas a grandes rasgos por terceras personas. Lo que un intérprete haga sobre ello (...) se deja a su imaginación y a su "sabor criollo", que no puede, ni debe, ser anotado. (p. 19)

El material para la transcripción de las canciones seleccionadas fue rescatado de las grabaciones caseras pertenecientes a los archivos familiares de los compositores, así como de registros audiovisuales que se encuentran en la plataforma YouTube y cuyos enlaces se encuentran adjuntos en los anexos de este proyecto.

Finalmente, se realizó un análisis musical comparativo entre las tres canciones seleccionadas. Para el análisis melódico se tomó en consideración los resultados de un trabajo previo realizado por Virginia Yep (1998) donde señala características frecuentes del vals criollo. Luego se tomaron como base los criterios teóricos de Enric Herrera (1984), quien utiliza el cifrado americano para identificar los acordes, la división en estructuras determinadas para la música popular y la asignación de números arábigos para cada grado melódico según la escala en la que se encuentre. El objetivo de este proceso fue determinar la evolución del estilo compositivo de los hermanos Díaz Barraza.

Nuevos viejos compositores: los Hermanos Díaz Barraza

Figura 1

Retrato de Otoniel (izquierda) y Reynaldo (derecha) Díaz Barraza



Nota. Fotografía tomada por el investigador en el Centro Social Cultural Musical Breña.

Otoniel y Reynaldo Díaz Barraza nacieron en la ciudad de Lima a finales de la segunda década del siglo XX, en los años 1928 y 1930 respectivamente. Son los dos primeros hijos de una familia de nueve hermanos. Sus padres fueron Francisco Díaz Escaró y Rosa Barraza Núñez, limeños de origen humilde que se asentaron en el tradicional barrio de Breña, donde los compositores vivieron su niñez y juventud.

Sus inicios en la música se dieron en el entorno familiar y vecinal, siendo el primero de estos el más influyente. Su padre fue un entusiasta cantante y guitarrista

que los fines de semana se reunía con sus amistades a hacer criollismo en casa. Por el lado materno está la presencia de su tío Carlos Barraza Núñez, hermano menor de su mamá, quien fue un eximio guitarrista con estudios musicales e integrante de uno de los conjuntos instrumentales más famosos de la época: El trío de guitarras "Márquez, García, Barraza", fundado por el compositor Eduardo Márquez Talledo.

Por otro lado, el "barrio" también ocupa un lugar importante dentro de la historia de estos compositores. Fueron las calles del jirón Huaraz, en Breña, las que vieron nacer sus primeras composiciones, donde fueron escuchadas por primera vez y circularon entre amigos y gente local. Adicionalmente, fue en este ambiente donde surgió su nombre artístico. Según las entrevistas a sus familiares, cada vez que los compositores creaban una nueva canción, estos se la presentaban a sus amigos cercanos quienes, a su vez, la difundían en otros círculos sociales. Cuando estos amigos eran preguntados por la procedencia de esta nueva música que ellos llevaban, lo que solían responder es que eran canciones de los "hermanos Díaz Barraza".

Otro aspecto relacionado con el nombre artístico de los compositores es el que señala la autoría compartida de sus canciones. Averiguando sobre sus aportes y el funcionamiento de su proceso creativo al componer, sus hermanos menores coincidieron en que este era de la siguiente manera: Otoniel se encargaba de crear las letras de las canciones, ya que poseía un gran talento para ello; por otro lado, Reynaldo se encargaba de crear la música para los versos que elaboraba su hermano.

Sin embargo, hay que tener en cuenta la advertencia que nos ofrecen sus hermanos. Existen algunas excepciones: canciones que fueron creadas en su totalidad, letra y música, por solo uno de los compositores. No obstante, por una cuestión de costumbre y familiaridad, también se considera a estas dentro del catálogo musical de los hermanos Díaz Barraza.

¿Cómo se origina la chispa creativa que llevó a los compositores a crear su obra musical? En primer lugar, a pesar de la figura de su tío Carlos Barraza, Otoniel y Reynaldo nunca recibieron educación musical formal, según las declaraciones de sus hermanos menores. Ricardo Díaz es enfático en su respuesta: "No. Mis hermanos siempre hicieron música de forma empírica" (R. Díaz, comunicación personal, 25 de noviembre de 2023). Por su parte, Elsa Díaz afirma que su hermano Otoniel gustaba de visitar ocasionalmente la casa de su tío Carlos, donde aquel realizaba sus sesiones de estudio y práctica en la guitarra. Sin embargo, Carlos nunca le dio lecciones a su sobrino, quien se conformaba y disfrutaba con observar el ensayo del guitarrista (E. Díaz, comunicación personal, 16 de enero de 2024).

Las declaraciones de los hermanos no presentan ninguna novedad. Es de conocimiento general que la música popular es aprendida y transmitida por medio de la tradición oral. En relación a esto, César Santa Cruz (1989) señala: "Forman legión, a nivel mundial, los compositores del género popular que nunca estudiaron música. Sus obras pueden ser, y son, de extraordinaria belleza y un éxito. (La inspiración es un *don*)" (p. 124).

De acuerdo a la información brindada por sus familiares, los compositores nunca vieron la música como una profesión. Otoniel trabajaba como periodista y libretista, mientras que Reynaldo era ebanista y tenía su taller de carpintería. La obra musical de estos compositores fue creada "por amor al arte", sin buscar ningún incentivo

económico, especialmente para compartirla con familia y amigos en momentos de fiesta y diversión. La chispa creativa que dio origen a su producción musical tiene su génesis en lo más profundo de la tradición familiar que heredaron y a las prácticas musicales a las que estuvieron expuestos desde el inicio de sus vidas: el criollismo.

Al revisar su catálogo musical, se observará que las temáticas que desarrollaron corresponden con las del que fue su género musical preferido: el vals criollo.

Repertorio – Catálogo de obras

La obra musical de los compositores está conformada por treinta y cinco valses de distinto tipo (serenata, vals de replana, etc.) y una zamacueca. Otoniel Díaz Barraza también compuso individualmente boleros, guarachas y marchas militares. Sin embargo, no hemos profundizado en su obra personal.

Las temáticas de sus canciones son variadas y pertenecen a los temas abordados por nuestra canción popular: amor-desamor, amor a la patria, el barrio, la familia, los amigos, celebraciones, personajes históricos, etc.

El tema de amor-desamor debe ser tan antiguo como el propio ser humano, siendo tratado en diversas manifestaciones artísticas desde las primeras civilizaciones. Virginia Yep (1998) señala que, en el caso del vals peruano, el tema del amor de un hombre hacia una mujer ocupa un lugar preponderante, tanto así que existen numerosos valses con nombres de mujer, como "Hermelinda", de Condemarín, "Rosa Elvira", de Espinel y Saco, "Hilda", de Haro, "Silvia", de Ballón Farfán, "Mechita", de Raygada, entre muchas otras.

Los hermanos Díaz Barraza no estuvieron desligados de esta práctica y prueba de ello son los valses "Margot", "Irma", "Teresita", "Eleana" y "Carmen", los cuales fueron creados con la finalidad de cortejar y enamorar a las nombradas señoritas.

Por otro lado, en el campo del desamor hay títulos como "Adiós querida", "Yo sí la perdono", "Fue un sueño", "Mi gran amor", "Incomprensión", "Mentira" y "Solo", canciones con letras tristes que describen los infortunios del hombre que sufre por amor.

La familia es otro de los temas recurrentes en el vals criollo y sus celebraciones implicaron siempre la realización de ciertas prácticas musicales. Las fiestas familiares populares fueron los focos más importantes donde se cultivaba y conservaba la tradición criolla. En relación a esto, César Santa Cruz (1977) indica:

> Las invitaciones a familiares, compadres y amistades estaban respaldadas por una bien provista despensa, buena mesa y mejor música a cargo, esta última, de instrumentistas y cantores "amigos de la casa" comprometidos a concurrir con "sus" estudiantinas o conjuntos. (...) algunos de los circunstantes se habían hecho presentes en la serenata de la noche anterior y por las atenciones recibidas deducían la magnitud del esfuerzo. (p. 32)

Muchos compositores populares crearon serenatas.[1] Entre los más destacados figuran Pedro Bocanegra, Felipe Pinglo, Serafina Quinteras, Amparo Baluarte y una larga lista. Los hermanos Díaz Barraza, fieles a su tradición, compusieron dos serenatas que integran su catálogo musical. Según señalan sus familiares, la primera de ellas fue compuesta por Otoniel dedicada a su hermano Reynaldo, y la segunda fue creada por ambos dedicada a su hermana menor Haydee. Estas canciones no llevan un título especial, ya que fueron creadas sin una finalidad comercial, por lo que se les denomina simplemente como "Serenata". Sin embargo, tal fue la popularidad de la primera de ellas que la grabó el "Trío Continental" y publicó en su álbum homónimo.

Entre las canciones relacionadas con la familia y sus integrantes están los títulos "Vieja querida" y "Madre", dedicada a su progenitora, "Tras nuevos horizontes", para la despedida de su hermana Haydee que se iba a vivir con su familia a Australia, y uno de sus valses más famosos "¿Qué le digo a mi mujer?". Este último tiene una particularidad: es el único vals de replana de los compositores. El vals de replana se caracteriza por usar jergas y expresiones propias del argot popular criollo (Lloréns y Chocano, 2009, pp. 162-163).

Los amigos y el barrio son otra de las temáticas recurrentes dentro del vals criollo. Entre ellas figuran "Javier Laad", dedicada a un amigo tras su fallecimiento; "Cafetín", dedicada a un café del barrio donde se juntaban con amistades; "Azcona", dedicada a la urbanización donde crecieron y su famoso vals "Breña", dedicado al distrito que los vio nacer y donde vivieron infancia y juventud.

El amor a la patria y sus ciudades también es frecuente en nuestra canción popular. En el caso de los compositores, se encuentran títulos como "Un nuevo Perú", de carácter esperanzador, que anhela un futuro mejor para todos, y "Lima", que describe el transcurso de un día cotidiano en la ciudad capital.

Como toda forma de expresión popular, el vals ha sido un medio para hablar sobre acontecimientos importantes y personajes históricos, así como también acerca del contexto político y social de la época. Dentro del catálogo de los hermanos Díaz Barraza, se encuentran canciones que corresponden a estas categorías: "Primero de Mayo", en conmemoración de los obreros y trabajadores del mundo; "Pedro Espinel", dedicada al "Rey de las Polcas"; "Melgar", en honor al poeta arequipeño Mariano Melgar; "Bom Bom", en homenaje al boxeador peruano José Coronado tras su fallecimiento; y "La Constitución", canción con tintes políticos que cuenta y satiriza sobre la redacción de una nueva constitución.

Finalmente, aparece la única obra del catálogo que no es un vals: la zamacueca "Valentina", creada para participar en un concurso denominado "La Valentina de Oro", el cual se realizaba en honor a Valentina Barrionuevo, quien fue una destacada figura del criollismo. La familia Díaz Barraza ganó esa edición del concurso.

---

1. La serenata es una práctica musical que consiste en ir a cantarle a un ser querido, familiar o amigo, en la medianoche que recibe el día de su cumpleaños. Esta se realizaba en la calle, frente a la puerta del domicilio del homenajeado y participaban todos quienes quisieran expresarle su cariño. Es una costumbre medieval que surgió en Europa y fue traída a América por los españoles. En la tradición criolla cumplía un rol muy importante dentro de las fiestas familiares, pues era la serenata la que marcaba el inicio de una larga celebración: si los dueños de casa se habían preparado, se cantaba y bailaba durante toda la noche, retomando la fiesta en el nuevo día, o incluso se daban casos en los que la fiesta se prolongaba durante muchos días (Santa Cruz, 1977; Miranda, 1989).

Análisis musical comparativo

Para realizar el análisis musical comparativo se seleccionaron las canciones "Adiós querida", "Incomprensión" y "Pedro Espinel", las cuales fueron creadas en distintas décadas. Conforme a la información brindada por el señor Otoniel Díaz Orellana (comunicación personal, 20 de abril de 2024), hijo mayor de Otoniel Díaz Barraza, la obra musical de los compositores se divide en tres etapas:

La primera abarca de 1950 a 1960, siendo su periodo más prolífico. Los compositores eran jóvenes, no tenían carga familiar y vivieron el auge de la música criolla. Fue la época dorada de la radio, lo que motivó el surgimiento de cantantes y agrupaciones criollas, como Los Embajadores Criollos, Los Troveros Criollos, Los Cholos, Los Chamas, entre muchos más. De esta etapa son los valses: "Adiós querida", "Griselda", "Dónde irás", "Qué le digo a mi mujer", "Serenata", entre muchos otros.

La segunda etapa comprende de 1960 a 1970. Ambos hermanos transcurren sus años de adultez y asumen nuevas responsabilidades familiares. Debido a ello se alejaron de los ambientes jaraneros y desordenados de su juventud. Otoniel trabajaba como periodista profesional y Reynaldo como ebanista a tiempo completo. De esta época son los valses "Incomprensión" y "Solo".

Finalmente, la tercera etapa cubre de 1970 a 1980. En este periodo componen muy esporádicamente, para alguna fecha o evento especial. Pertenecen a este momento los valses "Pedro Espinel", "Tras nuevos horizontes" y "Un nuevo Perú".

1. Análisis estructural

Las tres obras cumplen con la forma binaria característica del vals. "Adiós querida" y "Pedro Espinel", presentan un interludio instrumental que regresa a la primera sección y repite toda la canción, a diferencia de "Incomprensión", que solo se toca de inicio a fin una vez. A nivel métrico, "Adiós querida" es la única de las tres que mantiene un balance entre la cantidad de compases de sus secciones cantadas. Finalmente, según la disposición de las estrofas, cada canción presenta una estructura única e individual, las cuales, si bien no corresponden a formatos clásicos preestablecidos, mantienen coherencia y unidad, como se ve en las Figuras 2, 3 y 4.

Figura 2

"Adiós querida". Análisis estructural

Sección:	Introducción	A	B	Interludio	A	B
Estrofas:		A B C C	D D E F		A B C C	D D E F
Compases:	16 + 16	12 + 8 + 8 + 8	8 + 8 + 12 + 8	16 + 16	12 + 8 + 8 + 8	8 + 8 + 12 + 8

Figura 3
"Incomprensión". Análisis estructural

Sección:	Introducción	A	B	
Estrofas:		A B A B	C C D E	
Compases:	16 + 16	8 + 8 + 8 + 8	8 + 8 + 9 + 23	

Figura 4
"Pedro Espinel". Análisis estructural

Sección:	Introducción	A	B	Interludio	A	B
Estrofas:		A B B	C D D		A B B	C D D
Compases:	8 + 8	8 + 14 + 14	12 + 16 + 16	8 + 8	8 + 14 + 14	12 + 16 + 16

2. Análisis melódico

Para efectuar el análisis melódico, se tomó como referencia algunas consideraciones generales que Virginia Yep (1998) señala como típicas del valse peruano y se determinó en qué medida los compositores cumplen estos parámetros o, por el contrario, si presentan algunas innovaciones.

En primer lugar, la entrada de la melodía principal suele darse siempre en ritmo acéfalo, es decir, tras una pequeña respiración. El movimiento melódico puede ser ascendente o descendente (Yep, 1998). En el caso de las canciones seleccionadas, se observa que presentan una pequeña respiración antes de comenzar la frase, creando así un inicio acéfalo (Figuras 5, 6 y 7).

Figura 5
Frase inicial de "Adiós querida"



Figura 6
Frase inicial de "Incomprensión"



Figura 7

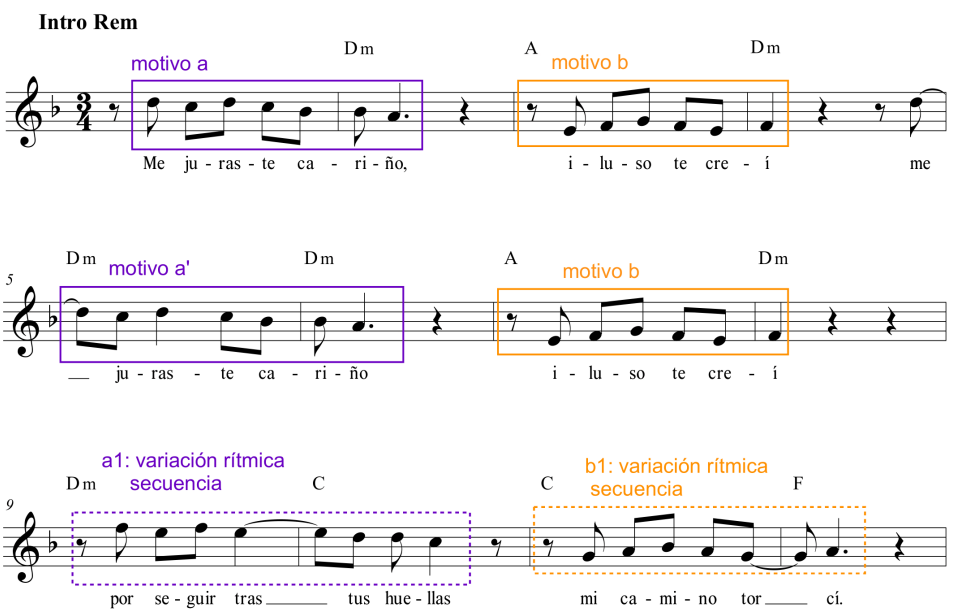
Frase inicial de "Pedro Espinel"



Yep (1998) también señala que "es frecuente que la primera frase de los valses sea repetida en otra altura" (p. 39). A esta forma de desarrollo melódico se le conoce como secuencia. En las canciones seleccionadas se ve que esto solo se cumple en "Adiós querida" (Figura 8). En el caso de "Incomprensión", se distingue el uso de secuencias únicamente en los motivos melódicos, más no en toda la frase. Por otro lado, en "Pedro Espinel", la primera frase no guarda relación melódica con el resto de la estrofa.

Figura 8

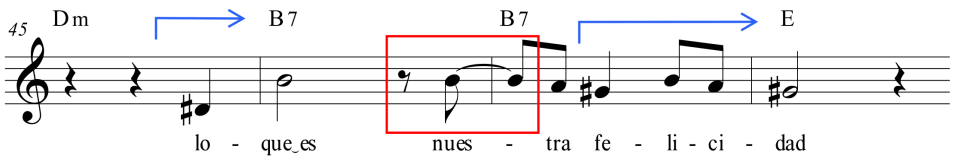
"Adiós querida". Análisis melódico



Otro aspecto estilístico que señala Yep (1998, p. 41) es sobre el uso de anticipaciones, las cuales se originan cuando la anacrusa es sincopada, creando así mayor intensidad expresiva. En las canciones seleccionadas se encuentran algunos ejemplos de este uso (Figuras 8 y 9).

Figura 9

"Incomprensión". Análisis melódico

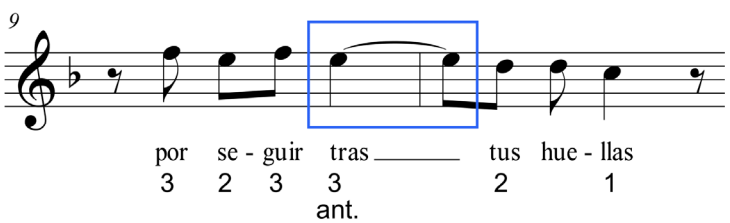


También es frecuente el uso de notas extrañas a la armonía que enriquecen el aspecto melódico. Los recursos más empleados han sido las anticipaciones, retardos y apoyaturas.

La anticipación es una nota extraña a la armonía que no corresponde al acorde en el que aparece, pero que pertenece al acorde que sigue (Figura 10).

Figura 10

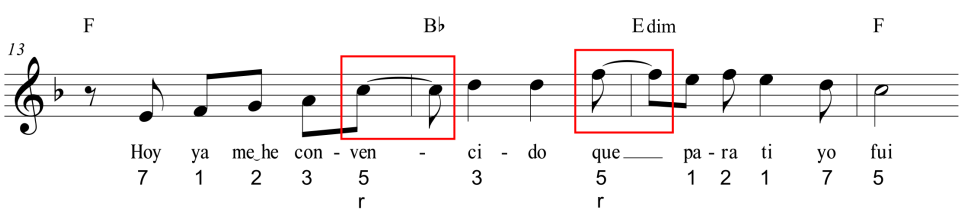
"Adiós querida". Análisis melódico



"El retardo es un sonido del acorde anterior que se prolonga al siguiente acorde formando una disonancia antes de resolver" (Rodríguez, s.f.)(Figura 11).

Figura 11

"Adiós querida". Análisis melódico



Finalmente, el uso de apoyaturas ha cumplido un papel predominante en cuanto a recursos melódicos utilizados por los compositores. La apoyatura es una nota extraña a la armonía que no pertenece al acorde y se toca en el tiempo fuerte del compás (Figuras 12, 13 y 14).

Figura 12

"Adiós querida". Análisis melódico

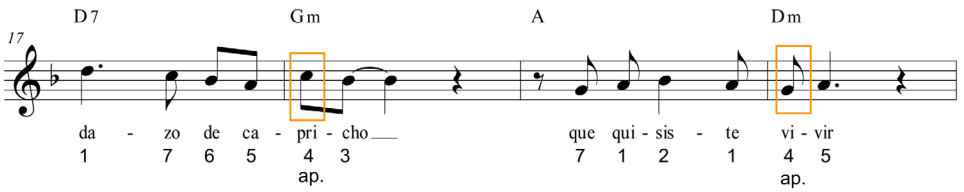


Figura 13

"Incomprensión". Análisis melódico

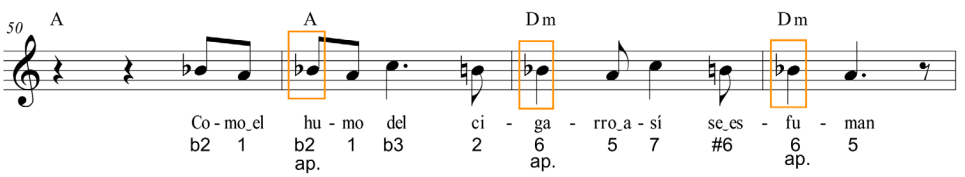
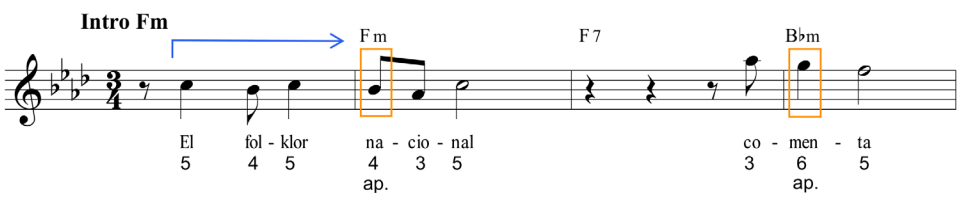


Figura 14

"Pedro Espinel". Análisis melódico



3. Análisis armónico

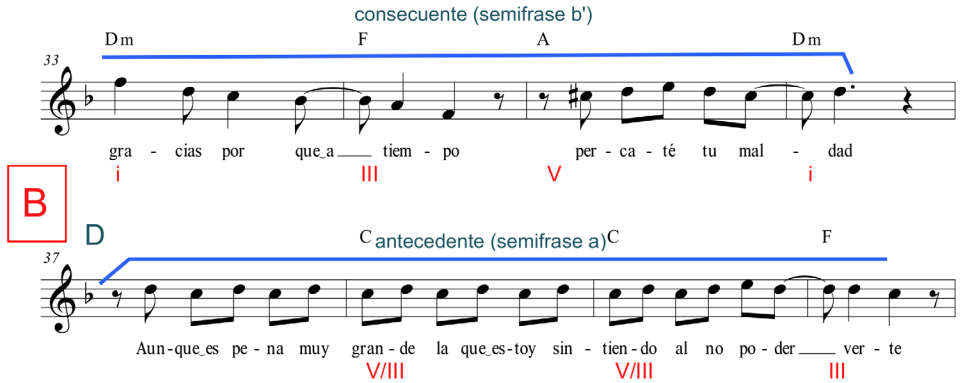
Existe una cerrada correspondencia entre la melodía y la armonía. En las canciones estudiadas se han encontrado motivos que dirigen la melodía según el acento natural de las palabras. En estos casos conviene analizar las notas de la melodía con relación al acorde al que se dirigían (Figuras 9, 14, 18, 19, 23 y 29).

Las tres canciones están en tonalidad menor y presentan pequeñas regiones tonales en el desarrollo de las estrofas.

"Adiós querida", se desarrolla en la tonalidad de *re* menor, sin recurrir al característico cambio de modo al finalizar la primera sección. En su lugar, se utiliza el recurso rítmico para generar el contraste entre la estrofa y el coro (Figura 15).

Figura 15

Inicio del coro en "Adiós querida"



En "Incomprensión" sí se encuentra la característica modulación en el cambio de sección. La canción se inicia en la tonalidad de *do* menor, modulando en el cambio de sección a *do* mayor (homónima mayor). Algo interesante es que en la sección B vuelve a modular por segunda vez, pasando ahora a la tonalidad de *la* menor (relativa menor), terminando en un centro tonal distinto del que empezó (Figura 16 y 17).

Figura 16

"Incomprensión". Modulación a homónima mayor

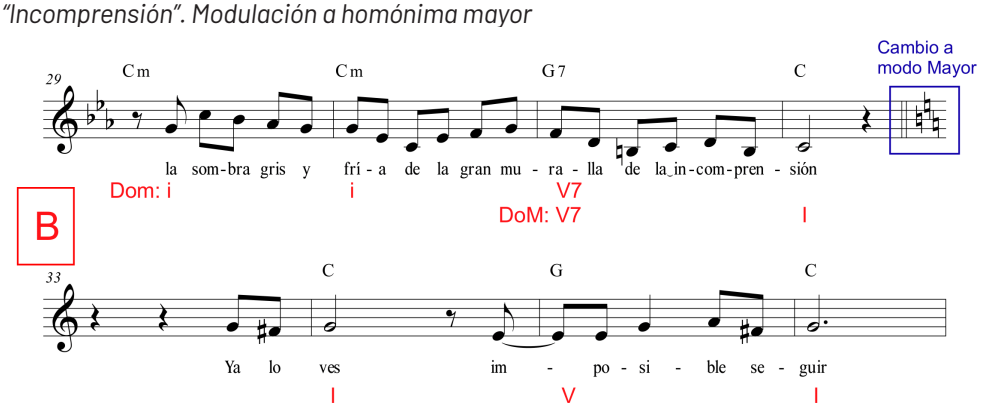


Figura 17

"Incomprensión". Frase final de la canción



De forma similar, "Pedro Espinel" también presenta la característica modulación en el cambio de sección, al relativo menor de la tonalidad homónima. La canción se inicia en *fa* menor y en el cambio de sección modula a *re* menor, para luego volver a modular en la entrada del coro y finalizar en *fa* mayor (relativa mayor de la última tonalidad, pero homónima de la primera)(Figura 18 y 19).

Figura 18

"Pedro Espinel". Modulación en el cambio de sección

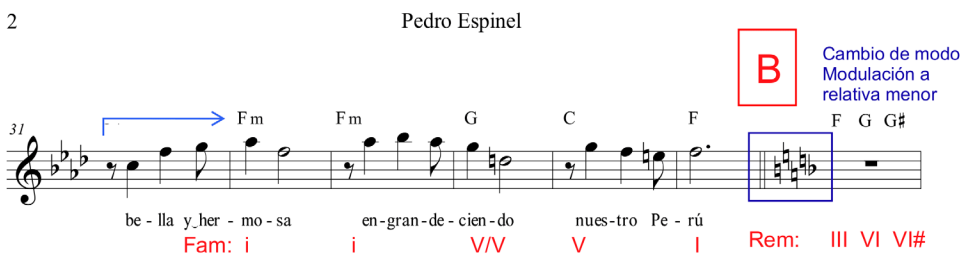
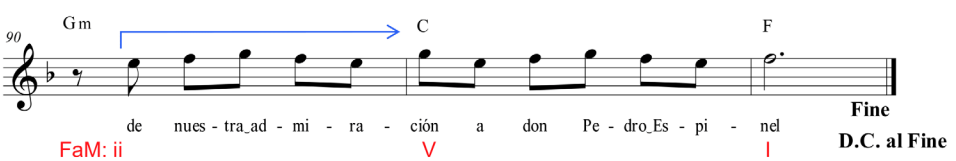


Figura 19

"Pedro Espinel". Frase final de la canción



Un elemento en común que presentan todas las canciones es el uso de dominantes secundarias, especialmente enfocados hacia el quinto grado, creando mayor tensión melódica y generando expectativa progresivamente, de acuerdo a la intensidad que requiera la frase musical (Figuras 20, 21 y 22).

Figura 20

"Adiós querida". Dominante secundaria del V grado



Figura 21

"Pedro Espinel". Dominante secundaria del V grado.

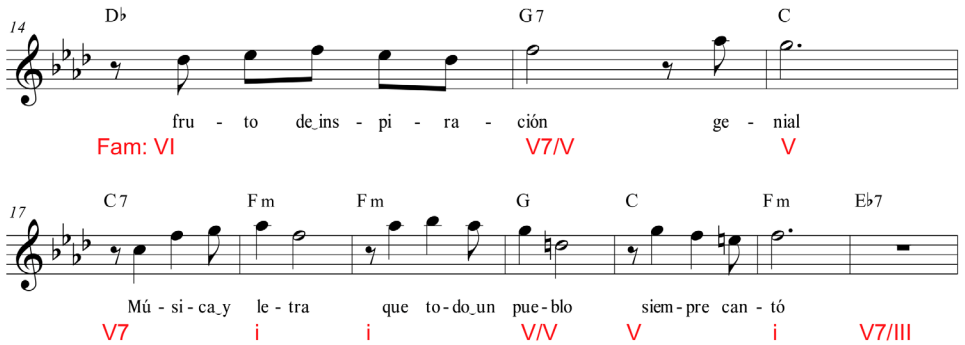
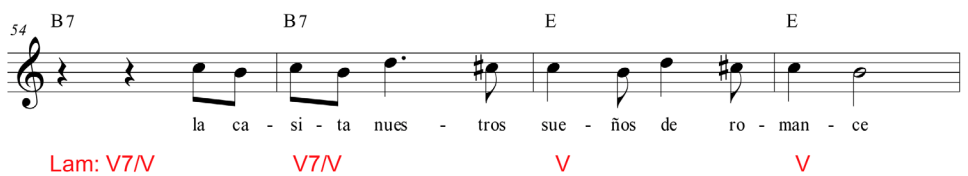


Figura 22

"Incomprensión". Dominante secundaria del V grado



Finalmente, otro aspecto interesante desde el punto de vista armónico es el uso de acordes paralelos y cromáticos para enlazar frases musicales. Este recurso se puede encontrar en "Incomprensión" y "Pedro Espinel". En la figura 23 se observa el uso de una secuencia cromática descendente para llegar al acorde de dominante de la tonalidad y en la figura 24 se presenta el uso de una secuencia descendente para alcanzar el segundo grado de la tonalidad.

Figura 23

"Incomprensión". Cromatismo de acordes paralelos

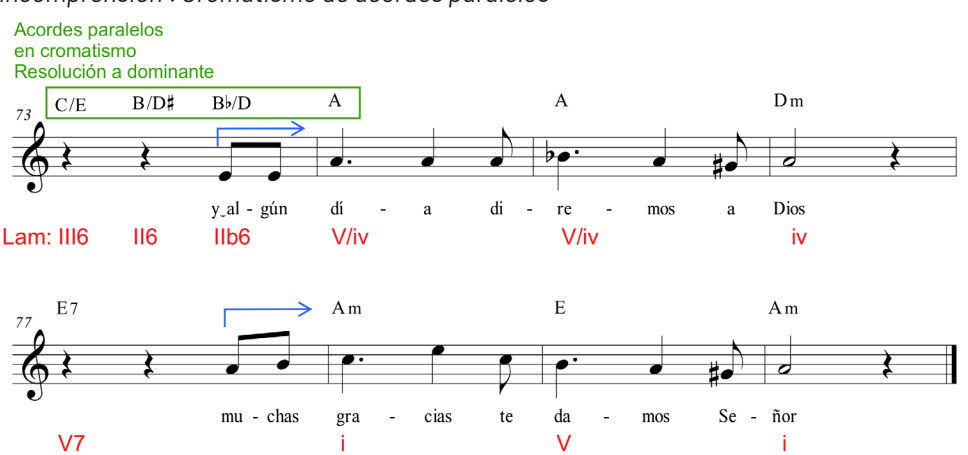
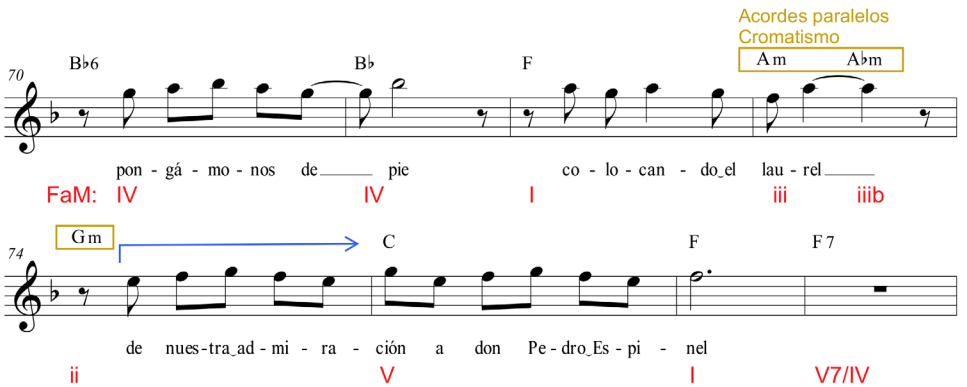


Figura 24

"Pedro Espinel". Cromatismo de acordes paralelos

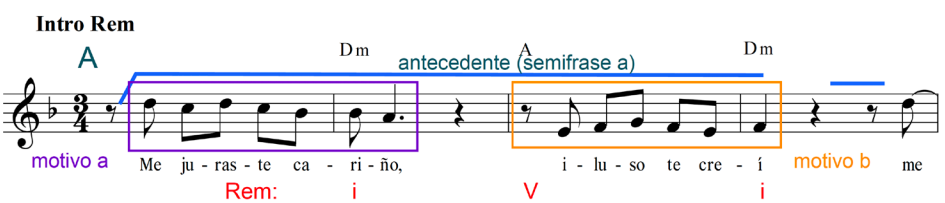


4. Análisis de motivos melódicos

"Adiós querida" ha sido creada bajo el tratamiento y desarrollo de dos motivos principales. Ambos se encuentran en los dos primeros versos de la canción y se han ido transformando de distintas maneras a lo largo de la pieza. Los dos motivos se mueven por grado conjunto y en movimiento contrario (Figura 25).

Figura 25

"Adiós querida". Motivos principales a y b



En la Figura 26 se observa que el motivo "a" brinda la célula base para todo el coro de la canción.

Figura 26

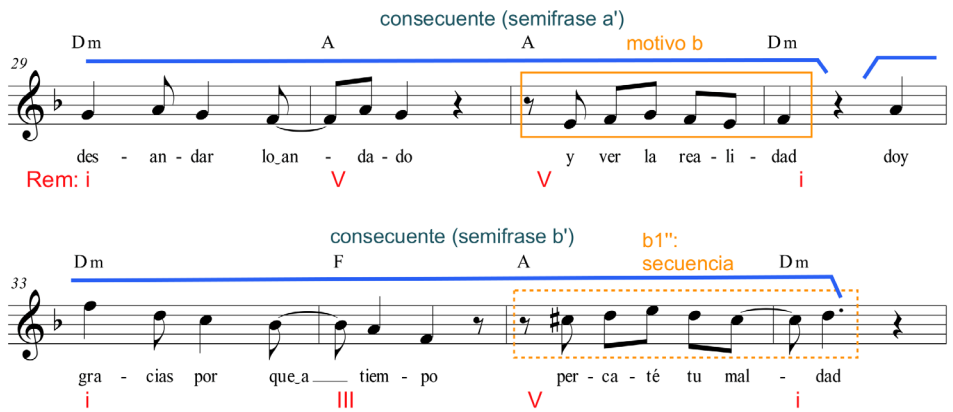
"Adiós Querida". Motivo "a" en coro



El motivo "b" se emplea con mucha frecuencia para marcar los finales de frase (Figura 27).

Figura 27

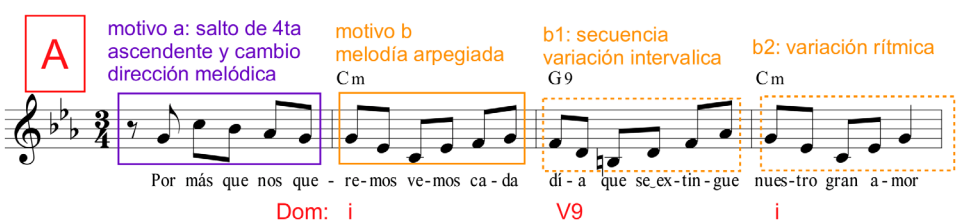
"Adiós querida". Transformaciones de motivo "b"



En "Incomprensión", la primera sección presenta de forma bastante clara el uso y desarrollo de los motivos "a" y "b". Sin embargo, en la segunda sección, las frases son más libres e independientes unas de otras, teniendo únicamente en común el motivo "d".

Figura 28

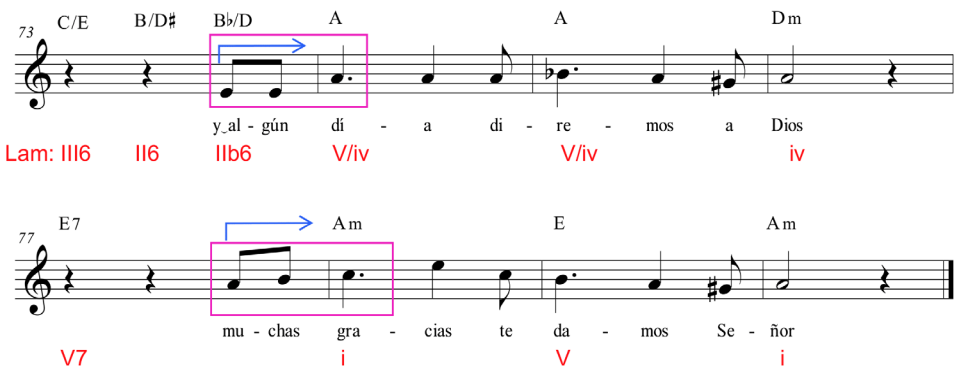
"Incomprensión". Motivos de la sección A



En la Figura 28 se observa el motivo "a" encerrado en color morado y el motivo "b" encerrado en color naranja. Ambos motivos tienen la particularidad de contener saltos, lo cual produce una sensación de movimiento más fuerte y le da una atracción especial a la melodía.

En la sección B, se encuentra el motivo "d", el cual tiene un carácter rítmico que brinda un sentido de unidad a las distintas frases de esta parte (Figura 29).

Figura 29
"Incomprensión". Motivo de la sección B



Finalmente, en "Pedro Espinel" se observa que toda la canción está basada en el motivo "c", el cual tiene la particularidad de aparecer por primera vez en la segunda estrofa (Figura 30).

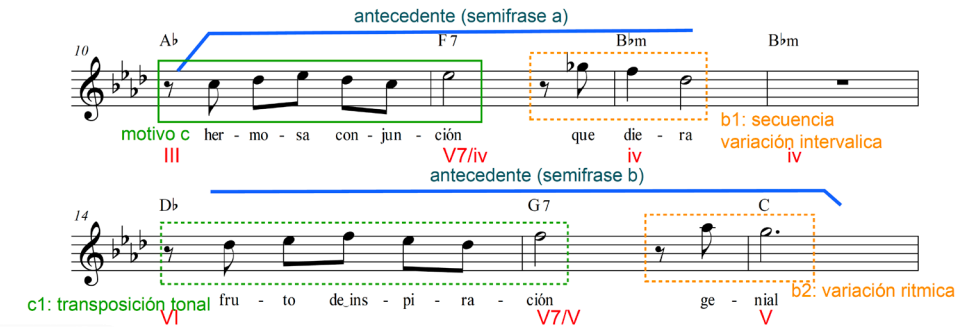
Figura 30
"Pedro Espinel". Motivos "a" y "b" de la primera estrofa



En la Figura 31 se reconoce al motivo "c" encerrado en un cuadrado de color verde. Se observa que se trata de un movimiento ascendente y descendente por grados conjuntos que resuelve en salto de tercera menor.

Figura 31

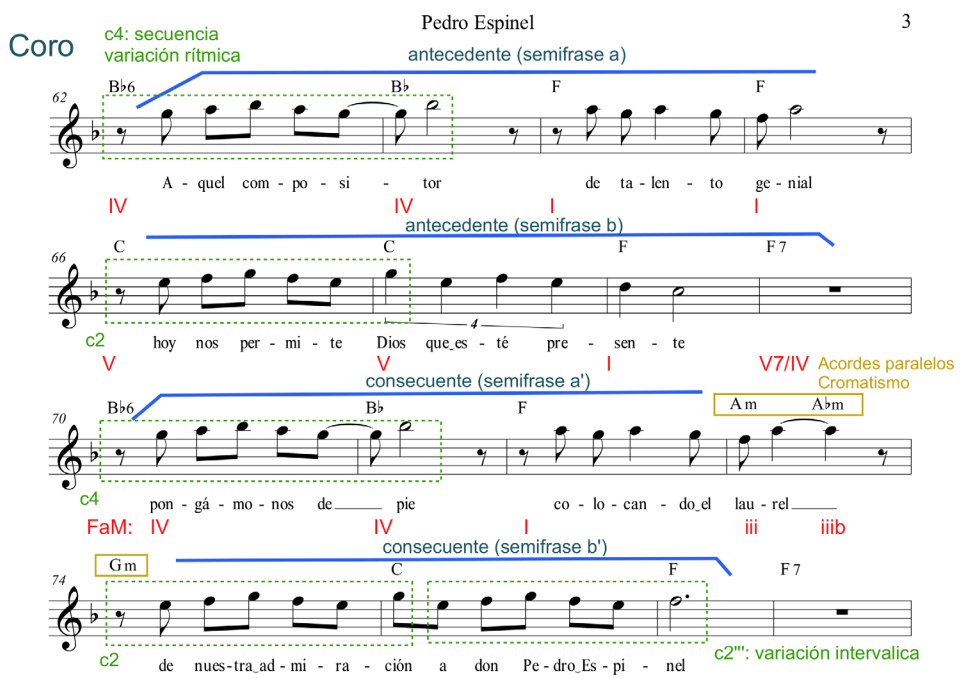
"Pedro Espinel". Motivo "c"



La belleza de este motivo radica en su simpleza, razón por la cual es usado en casi todas las frases de la canción sin tornarse aburrido o monótono. A diferencia de los motivos de "Incomprensión", este tiene la particularidad de ser fácilmente cantado y recordado, lo cual ayuda a que sea pegadizo. En la Figura 32 se puede observar cómo este motivo es el que conduce la fluidez de la canción.

Figura 32

"Pedro Espinel". Coro de la canción



Teniendo en consideración estos resultados, es posible plantear la existencia de una evolución en el estilo compositivo de los hermanos Díaz Barraza.

Si bien su primera etapa es la más prolífica, los recursos musicales utilizados son bastante tradicionales en relación con los aspectos estilísticos del vals criollo. La estructura de la canción, la métrica de las estrofas, las progresiones armónicas y el desarrollo de los motivos se corresponden con el estilo propio del vals criollo, lo que evidencia el dominio del género de los compositores.

Por el contrario, en la segunda etapa se pueden identificar ciertas innovaciones a nivel formal y estructural que evidencian un interés por la experimentación. El desbalance en las estrofas y la falta de correspondencia entre los motivos de las secciones indican que la intención expresiva de los textos y la música era más significativa que el cumplimiento de los estándares clásicos del vals criollo.

Finalmente, en la tercera etapa se observa una unificación de las dos etapas anteriores. Se retorna al balance estructural y a la correspondencia de los motivos melódicos de la primera etapa, sumando los recursos armónicos y el realce de la expresión musical del segundo periodo.

Discusión

Según lo expresa Mauricio Pineda (comunicación personal, 15 de mayo de 2024) la obra de los hermanos Díaz Barraza forma parte de la producción musical del distrito de Breña, siendo este un elemento que expresa el sentido de pertenencia de un grupo humano.

Wendor Salgado (comunicación personal, 20 de junio de 2024), señaló en una entrevista que, durante la primera mitad del siglo XX, a Breña no se le consideraba un "barrio criollo", ya que la gente de este distrito se iba a jaranear a otras localidades, como los Barrios Altos, el Rímac, La Victoria, el Callao, etc.

Algunas fuentes bibliográficas, confirman lo dicho por el guitarrista. Libros como *Historia de la Canción Criolla* (1956) de Aurelio Collantes y *Canción Criolla. Antología de la música peruana* (1987) de Lorenzo Villanueva y Jorge Donayre, no hacen siquiera mención al distrito de Breña, a pesar de haber sido el lugar de residencia de conocidas figuras del criollismo como Porfirio Vásquez y Nicomedes Santa Cruz.

Wendor Salgado también precisa que al distrito de Breña recién se le consideró un "barrio criollo" tras la fundación del Centro Social Musical Breña, en 1974.

Los centros musicales surgen a partir de la década de 1930, siendo instituciones organizadas que inicialmente tuvieron como objetivo principal "salvaguardar la memoria y el repertorio musical de algunos compositores emblemáticos del acervo criollo" (Rohner, 2017, p. 75). Dentro de los primeros se encuentran el Centro Musical Carlos Saco, (1935), el Felipe Pinglo, (1936), el Pedro Bocanegra, (1938), etc.

Según Rohner (2017), otros centros musicales fueron apareciendo posteriormente con la finalidad de preservar los estilos musicales de los distintos barrios de la ciudad. Estos tomaban el nombre del barrio o distrito al que representaban, por ejemplo, el Victoria, el Callao, el Unión y el Centro Musical Breña, siendo este último uno de los más destacados para el desarrollo de la música criolla. Para José Antonio Leturia y Jaime De Casas, estos "templos del criollismo" comparten el mismo propósito: "rescatar nuestra música criolla" (2018, p. 227).

Hay que resaltar la relevancia actual que le otorga Fred Rohner al Centro Musical Breña, uno de los pocos espacios donde hoy en día se reconoce y aprecia el legado musical de los hermanos Díaz Barraza, de tal manera que su foto está colgada en una pared de honor junto con los retratos de otros exponentes criollos, como Felipe Pinglo, Chabuca Granda, Oscar Avilés y Manuel Acosta Ojeda, entre muchos más.

Otro ambiente criollo donde actualmente se ejecutan y conservan las canciones de los compositores es el centro musical "La catedral del criollismo", el cual también queda ubicado en el distrito de Breña. Inició sus actividades en el año 2004, empezando como un espacio donde amigos cercanos se reunían a cantar canciones criollas antiguas, las cuales no pertenecían al repertorio comercial. De acuerdo con Rohner "La Catedral es un espacio para la preservación de un conjunto de tradiciones y de prácticas musicales que hoy vienen desapareciendo o haciéndose menos frecuentes" (2013, p. 287).

Si el distrito de Breña no era considerado un barrio criollo durante la primera mitad del siglo XX, y no lo fue sino hasta la fundación del Centro Musical Breña en 1974, comparando esto cronológicamente con la primera etapa creativa de los compositores que se desarrolló durante la década del 50, resulta lógico que los hermanos Díaz Barraza pertenecieran a las primeras generaciones de compositores criollos del distrito de Breña. De igual manera, viendo el reconocimiento que tiene su obra musical en dos de los principales centros musicales que se mantienen en actividad al día de hoy, se puede corroborar lo expresado por Mauricio Pineda: las canciones de los hermanos Díaz Barraza forman parte indesligable del acervo musical del distrito de Breña.

Otro aspecto notable de la obra musical de los hermanos Díaz Barraza es el que concierne al proceso creativo. César Santa Cruz (1977) señala que en el transcurso de las décadas de 1930 y 1950 se dio un proceso de jerarquización en el ambiente musical criollo, a raíz de la inmersión de la música criolla en el mercado musical creado por la radio y las disqueras. Los compositores dejaron de crear por "amor al arte", ante la necesidad de componer música para venderla, lo que significó poner en segundo plano la inspiración natural para priorizar los gustos del público consumidor (Santa Cruz, 1977).

En contraste, la obra musical de los hermanos Díaz Barraza nunca se vio influida por el mercado o el afán de vender a las disqueras. Sus canciones fueron creadas sin buscar ningún incentivo económico, teniendo como única motivación el gusto de hacer música y compartirla con familiares y amigos. Su obra musical conserva la tradición e inspiración natural de nuestra canción popular, pudiendo ser esta una de las razones por las que su estilo compositivo es tan particular.

Conclusiones

Los hermanos Díaz Barraza pertenecieron a la primera generación de compositores criollos del distrito de Breña, siendo actualmente reconocidos en algunos espacios musicales donde aún al día de hoy se escuchan interpretar sus canciones.

La obra musical de los hermanos Díaz Barraza se divide cronológicamente en tres periodos. Las primeras canciones de su época juvenil tenían el carácter jaranero propio de las fiestas que frecuentaban; con el paso de los años y el establecimiento de sus vidas familiares, se evidencia un proceso de maduración, donde la intención expresiva de los textos supera los esquemas formales de la música.

Según el análisis musical se puede bosquejar un estilo compositivo propio. A nivel melódico, se caracteriza por el uso de notas extrañas a la armonía, especialmente apoyaturas, así como el uso de secuencias en los motivos melódicos. A nivel estructural, sus textos no siguen esquemas formales clásicos. Sin embargo, cada canción posee un balance estructural interno. A nivel armónico, resalta el uso de dominantes secundarias para cambiar a distintas regiones tonales según la necesidad expresiva del texto, así como también resalta el uso de acordes cromáticos paralelos para la conexión entre algunas frases musicales.

Finalmente, la obra musical de los hermanos Díaz Barraza es el fruto de una expresión popular, ya que sus canciones siempre fueron creadas por el simple placer de hacer música y disfrutarla.

Rol de autores CrediT

RAPM:	Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.

Fuentes de financiamiento

La investigación fue en su totalidad autofinanciada por el autor de este trabajo.

Conflicto de interés

El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.

Aspectos éticos

Se cumplió con las normas éticas, los códigos de conducta para la investigación y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical.*

Referencias

Arrom, J. J. (1951). Criollo: Definición y Matices de un Concepto. *Hispania, 34*(2), 172–176. https://doi.org/10.2307/333568

Borras, G. (2012). *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936).* Instituto Francés de Estudios Andinos

Eli Rodríguez, V. (2013). El patrimonio musical en la convergencia entre musicología y etnomusicología. *Cuadernos de Música Iberoamericana, 25-26*, 133 – 142.

González Martínez, P. (2014). El vals, hijo del romanticismo. FAMUS: *Revista cultural de la Facultad de Música de la UANL*, (9), 7-11.

Herrera, E. (1984). *Teoría musical y armonía moderna*. Antoni Bosch.

Leturia, J. y De Casas, J. (2018). *Origen, ritmos y controversias de la música criolla del Perú y poemas modernos.* Autores.

Lloréns, J. A y Chocano, R. (2009). *Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular limeño.* Instituto Nacional de Cultura.

Miranda, R. (1989). *Música criolla del Perú. Breve historia.* Ministerio de Educación. https://hdl.handle.net/20.500.12799/10387

Montero-Sieburth, M. (1993). Corrientes, enfoques e influencias de la investigación cualitativa para Latinoamérica. *La Educación: Revista Interamericana de Desarrollo Educativo, 37*(116), 491-518.

Rodríguez, J. (s.f.). *Funciones armónicas: Retardo.* Teoria. https://www.teoria.com/es/aprendizaje/funciones/adorno/04-retardo.php

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 C. Aguirre y A. Panfichi (Eds.). *Lima, siglo XX: cultura, socialización y cambio* (pp. 267-296). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rohner, F. (2017). *Jarana. Origen de la música criolla en Lima.* Municipalidad Metropolitana de Lima.

Romero, R. (1988). La música tradicional y popular. En *La Música en el Perú* (pp. 217-283). Patronato Popular y Porvenir Pro-Música Clásica

Salazar Bondy, S. (1964). *Lima la horrible*. Populibros peruanos

Santa Cruz, C. (1977). *El waltz y el valse criollo*. Instituto Nacional de Cultura.

Santa Cruz, C. (1989). *El waltz y el valse criollo* (2ª ed.). Industrial gráfica.

Yep, V. (1998). *El valse peruano: análisis musicológico de una de las expresiones más representativas de la música criolla del Perú*. Editorial Juan Brito.

Anexos

Análisis de motivos melódicos

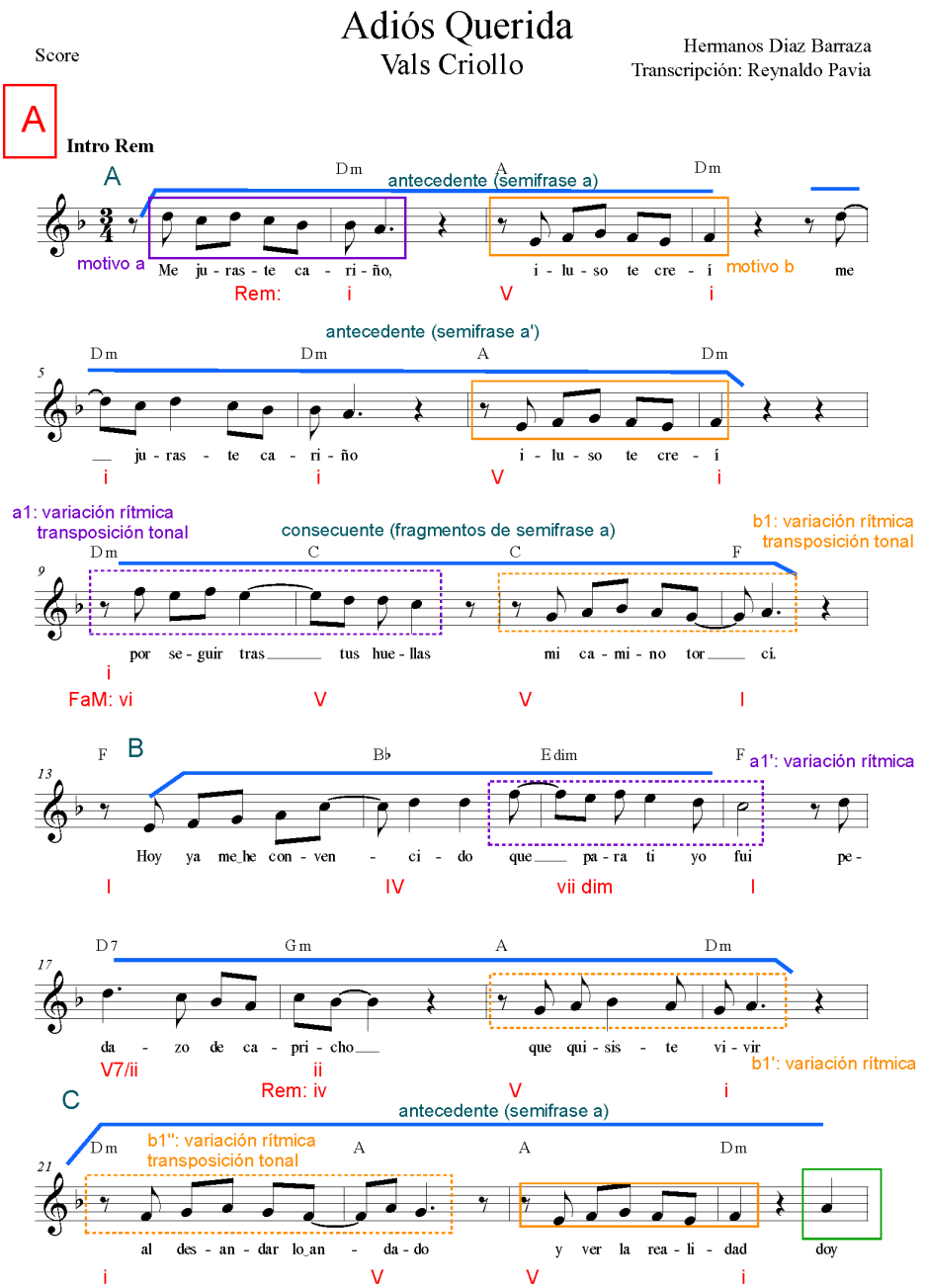
Presentamos en esta sección los enlaces de reproducción de la plataforma Youtube de las canciones seleccionadas de los compositores:[2]

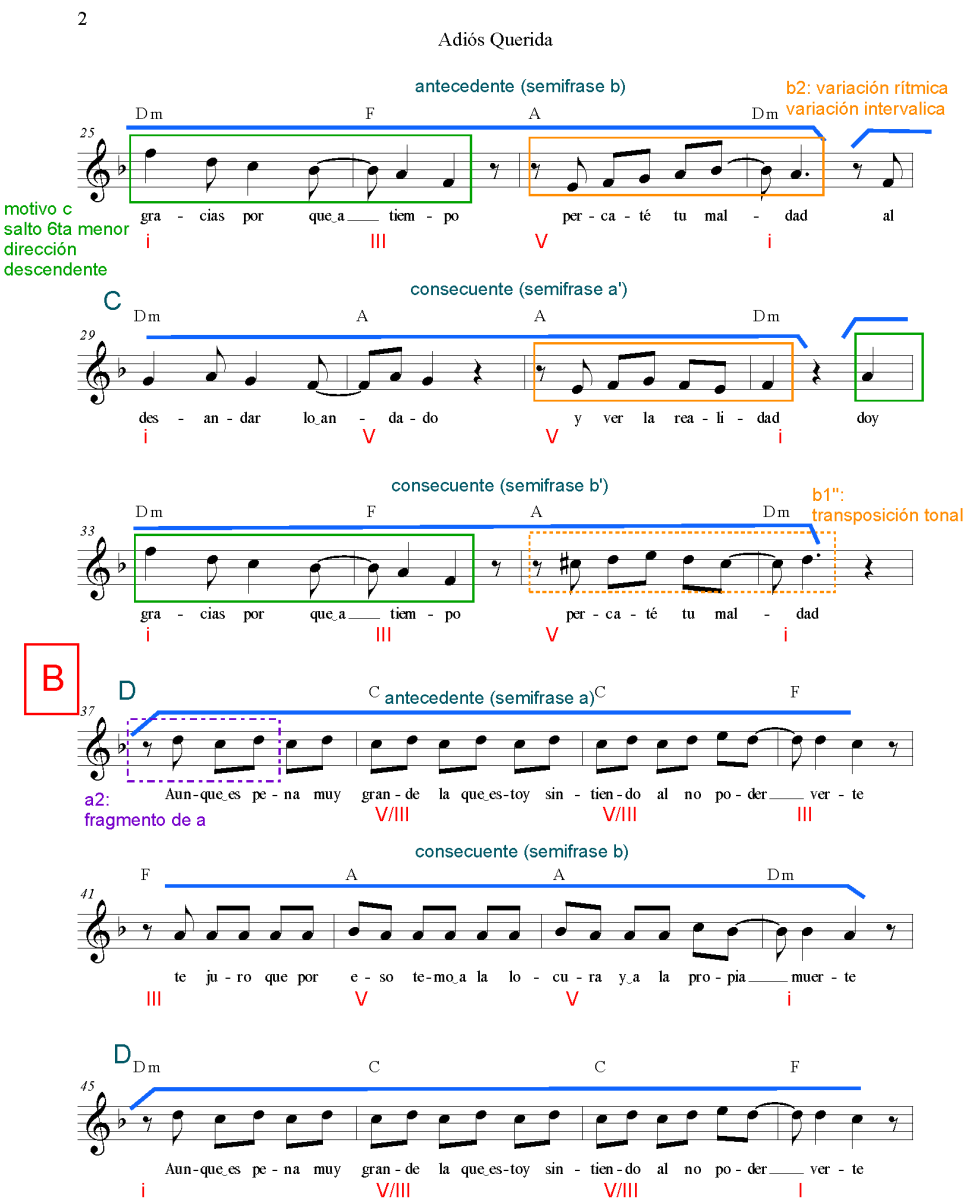
- "Adiós querida"
  https://www.youtube.com/watch?v=V0DfVQ02Sks&ab_channel=catadorperu
- "Incomprensión"
  https://www.youtube.com/watch?v=28uPePE3nkc&ab_channel=jesusfranciscodiazuribe

Se comparte a continuación las transcripciones junto con el análisis musical realizado de las canciones: "Adiós querida", "Incomprensión" y "Pedro Espinel".

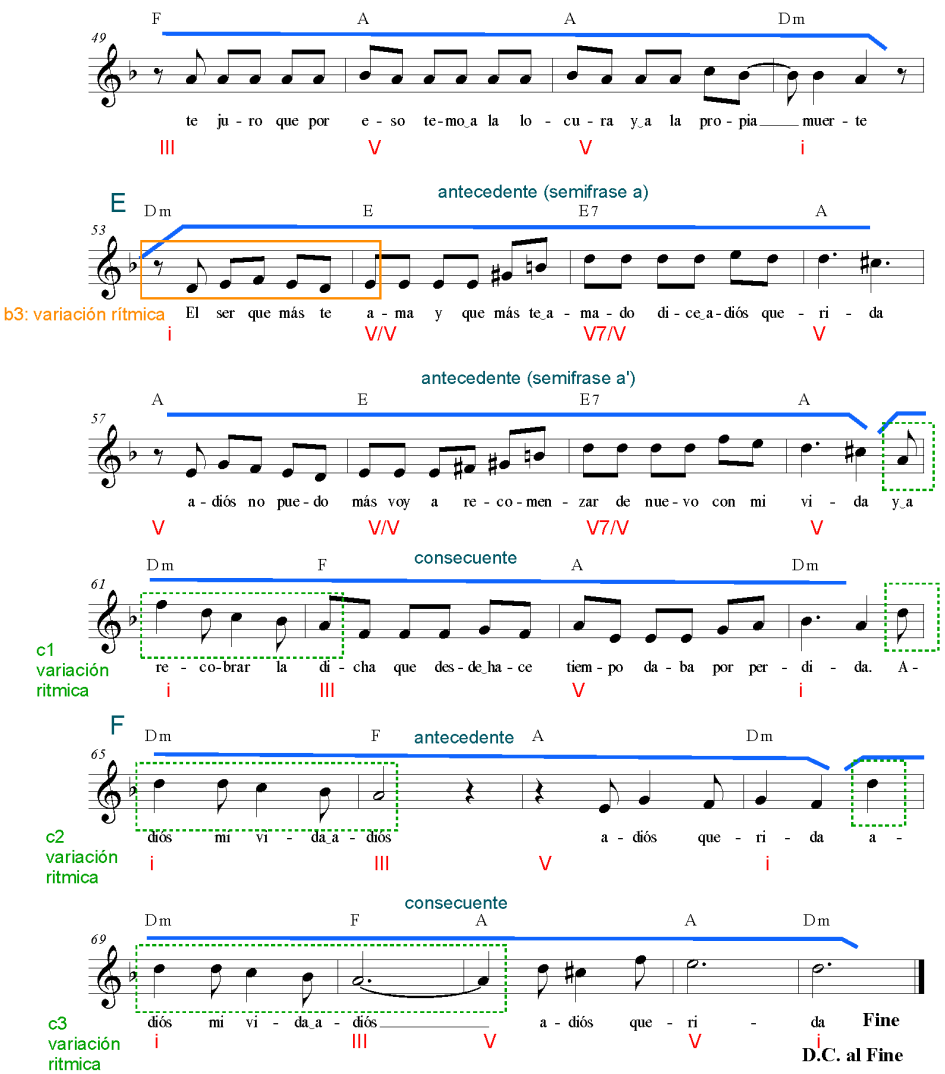
2. La canción "Pedro Espinel" no se encuentra disponible en plataformas digitales.

Anexo 1

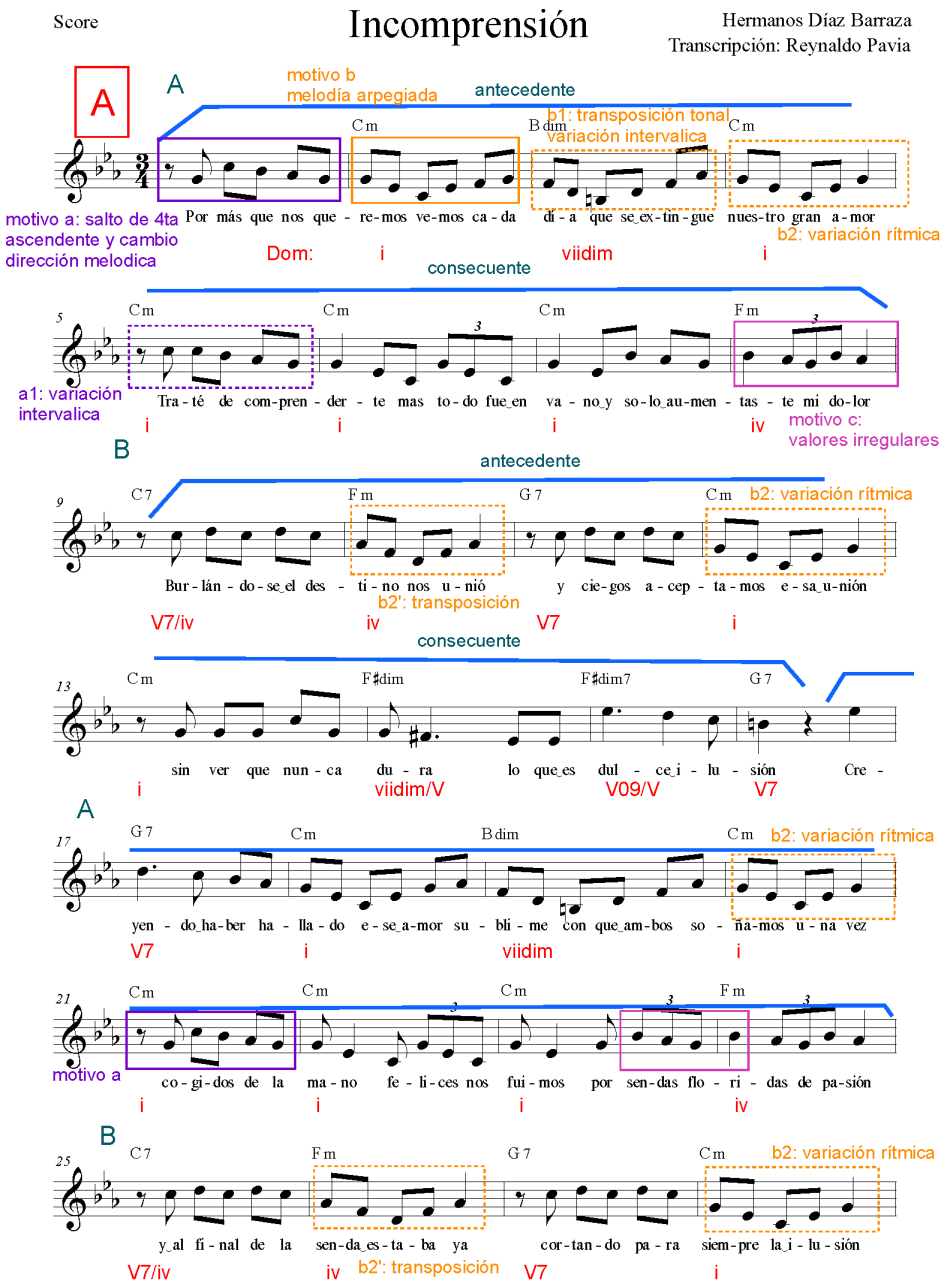

Score
Adiós Querida
Vals Criollo
Hermanos Diaz Barraza
Transcripción: Reynaldo Pavia
A
Intro Rem
A
Dm
A
Dm
antecedente (semifrase a)
motivo a
Me ju - ras - te ca - ri - ño,
i - lu - so te cre - í
motivo b
me
Rem: i V i
antecedente (semifrase a')
5
Dm
Dm
A
Dm
ju - ras - te ca - ri - ño
i - lu - so te cre - í
i i V i
a1: variación rítmica
transposición tonal
consecuente (fragmentos de semifrase a)
b1: variación rítmica
transposición tonal
9
Dm
C
C
F
por se - guir tras tus hue - llas
mi ca - mi - no tor ci.
i
FaM: vi V V I
B
13
F
B♭
Edim
F
a1': variación rítmica
Hoy ya me he con - ven - ci - do que pa - ra tí yo fui pe -
I IV vii dim I
17
D7
Gm
A
Dm
da - zo de ca - pri - cho
que qui - sis - te vi - vir
V7/ii ii
Rem: iv V i
b1': variación rítmica
C
antecedente (semifrase a)
21
Dm
b1'': variación rítmica
transposición tonal
A
A
Dm
al des - an - dar lo an - da - do
y ver la rea - li - dad
doy
i V V i

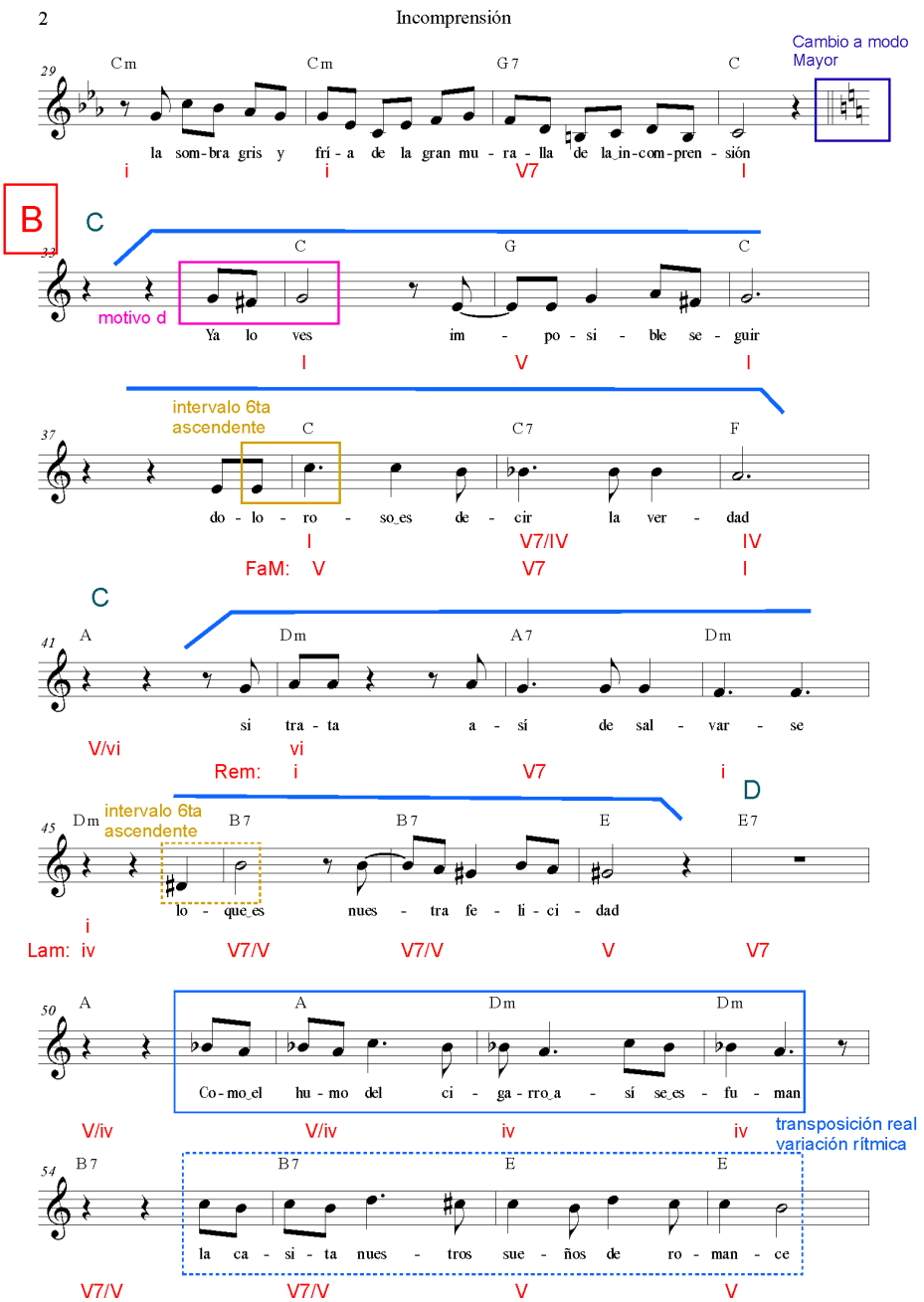

2
Adiós Querida
antecedente (semifrase b)
b2: variación rítmica
variación intervalica
Dm F A Dm
25
gra - cias por que_a tiem - po per - ca - té tu mal - dad al
i III V i
motivo c
salto 6ta menor
dirección
descendente
C
consecuente (semifrase a')
Dm A A Dm
29
des - an - dar lo_an - da - do y ver la rea - li - dad doy
i V V i
consecuente (semifrase b')
b1":
transposición tonal
Dm F A Dm
33
gra - cias por que_a tiem - po per - ca - té tu mal - dad
i III V i
B
D
C antecedente (semifrase a) C
F
37
Aun-que_es pe - na muy gran - de la que_es-toy sin - tien-do al no po - der ver - te
V/III V/III III
a2:
fragmento de a
consecuente (semifrase b)
F A A Dm
41
te ju - ro que por e - so te-mo_a la lo - cu - ra y_a la pro - pia muer - te
III V V i
D
Dm C C F
45
Aun-que_es pe - na muy gran - de la que_es-toy sin - tien-do al no po - der ver - te
i V/III V/III I

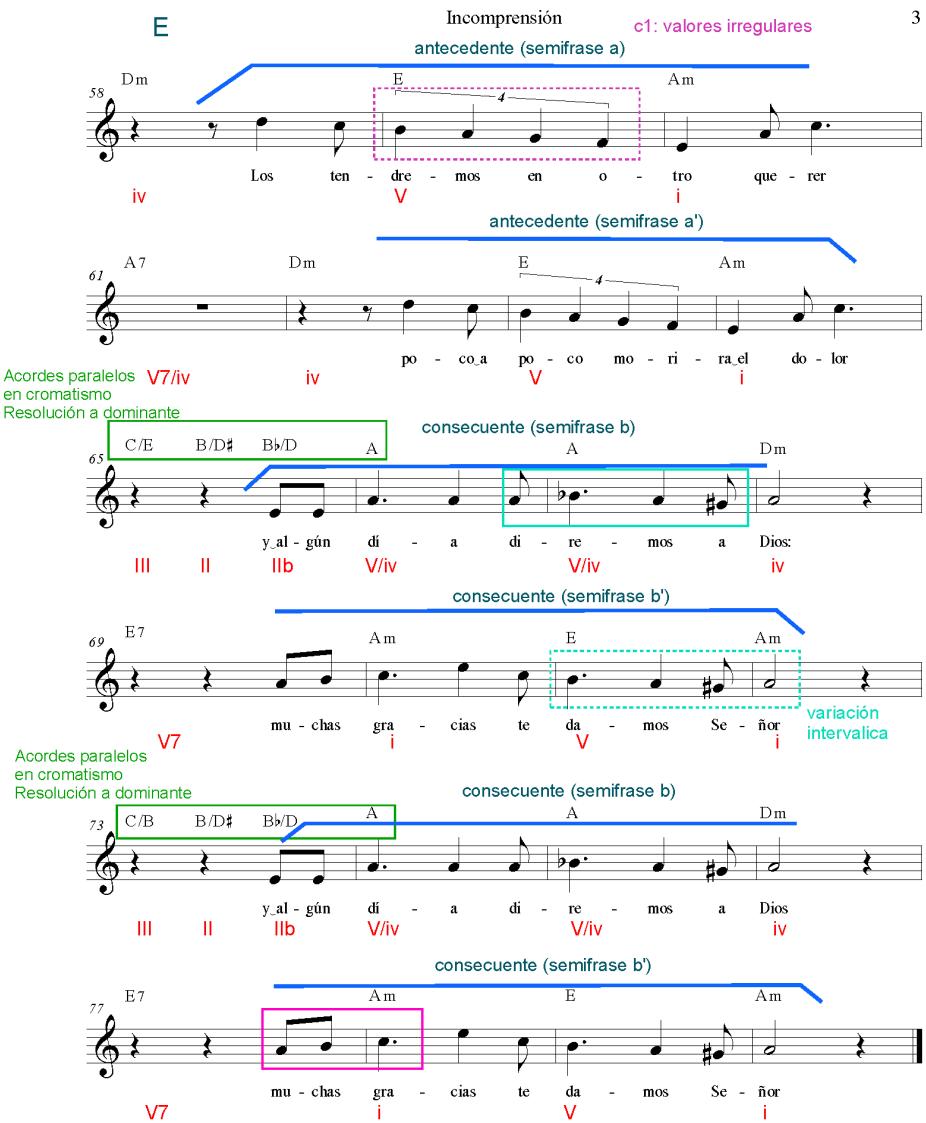
Adiós Querida



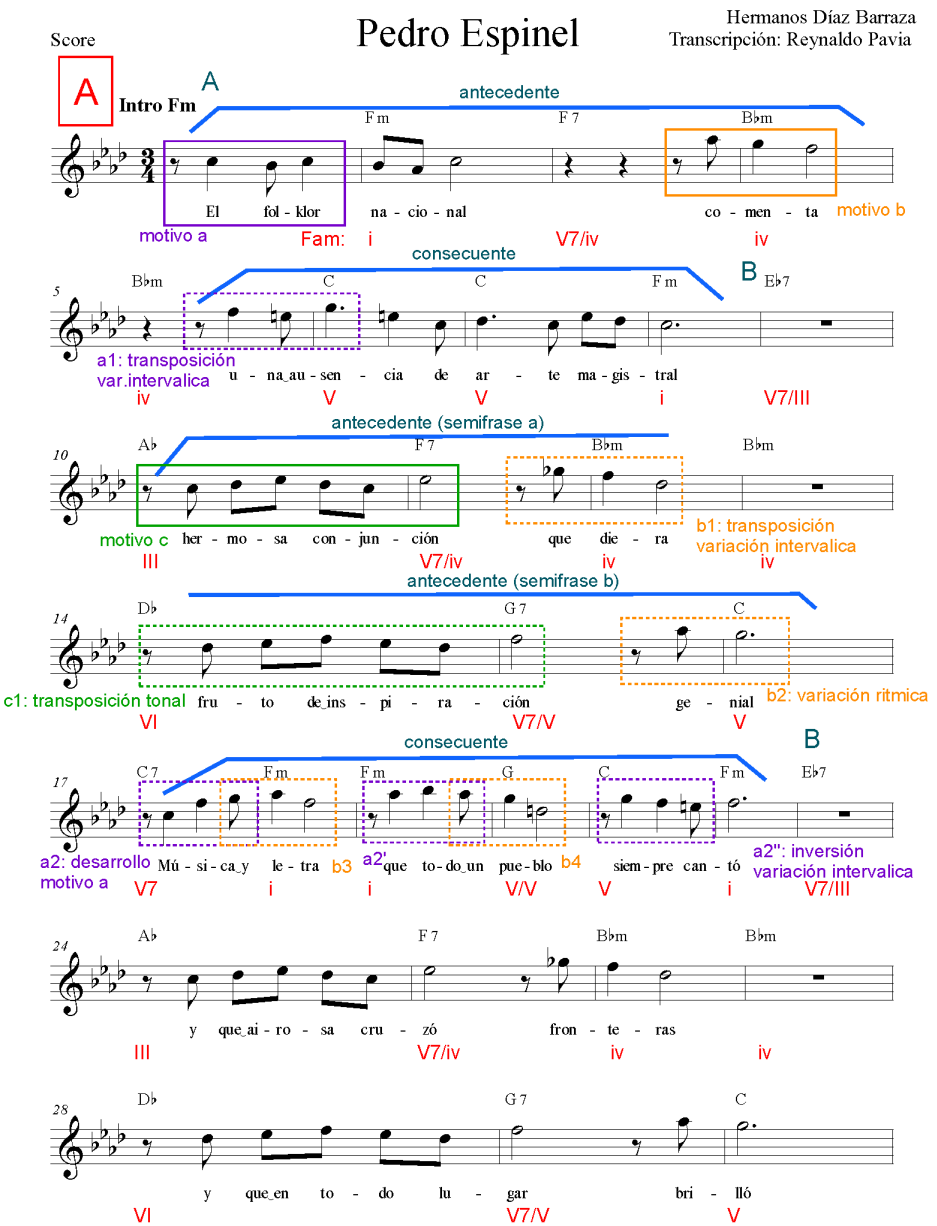
Anexo 2

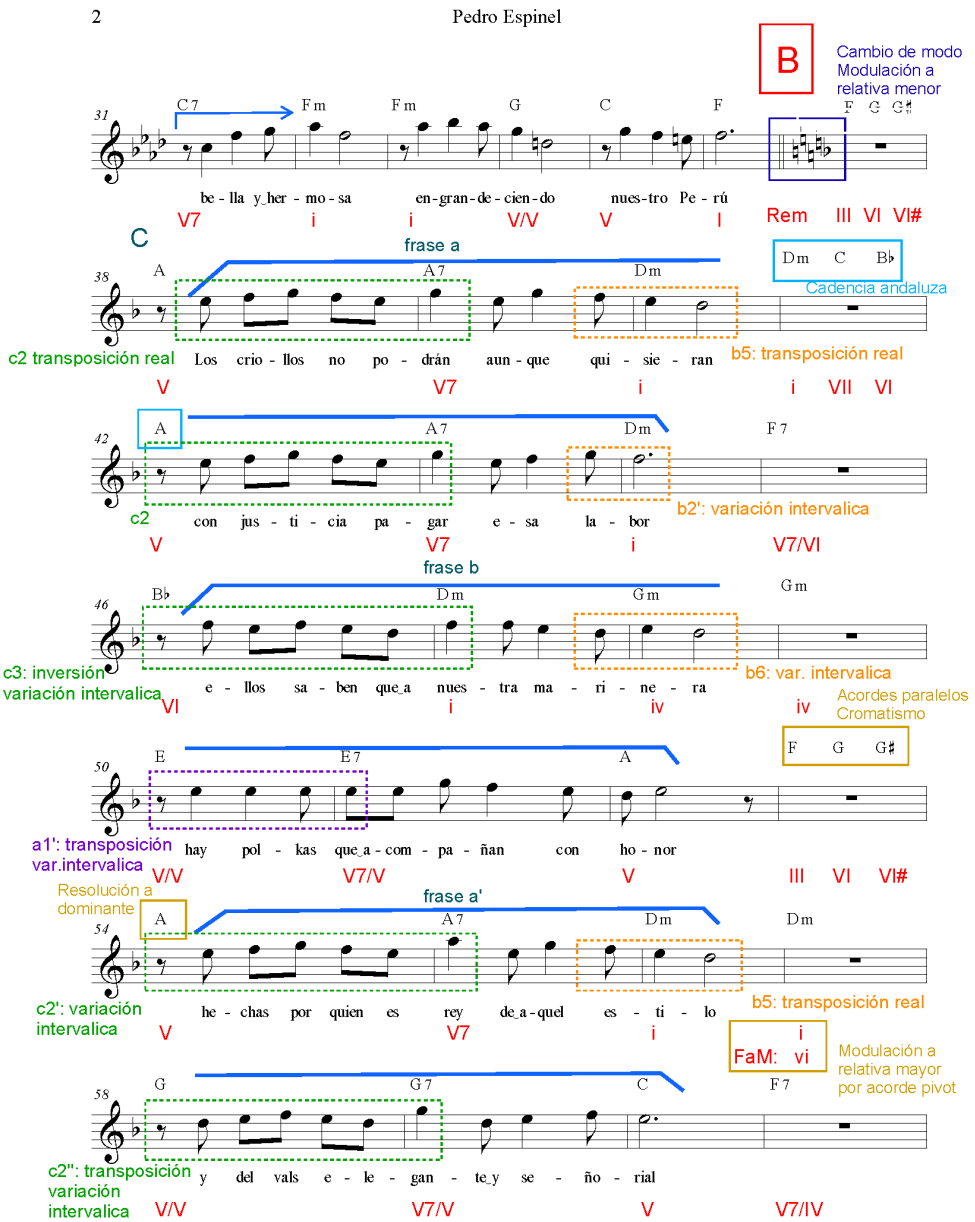

Score
Incomprensión
Hermanos Díaz Barraza
Transcripción: Reynaldo Pavia
A
A
motivo b
melodía arpegiada
antecedente
b1: transposición tonal
variación intervalica
Cm
Bdim
Cm
motivo a: salto de 4ta ascendente y cambio dirección melodica
Por más que nos que - re-mos ve-mos ca-da
dí-a que se ex-tin-gue nues-tro gran a-mor
b2: variación rítmica
Dom:
i
viidim
i
consecuente
5
Cm
Cm
Cm
Fm
a1: variación intervalica
Tra-té de com-pren-der - te mas to-do fue en va - no y so-lo au-men - tas - te mi do-lor
i
i
i
iv
motivo c: valores irregulares
B
antecedente
9
C7
Fm
G7
Cm
b2: variación rítmica
Bur-lán-do-se el des - ti-no nos u-nió
y cie-gos a-cep-ta-mos e-sa u-nión
b2': transposición
V7/iv
iv
V7
i
consecuente
13
Cm
F♯dim
F♯dim7
G7
sin ver que nun-ca du - ra lo que es dul - ce i - lu - sión Cre -
i
viidim/V
V09/V
V7
A
17
G7
Cm
Bdim
Cm
b2: variación rítmica
yen - do ha-ber ha - lla-do e-se a-mor su - bli - me con que am-bos so - ña-mos u-na vez
V7
i
viidim
i
21
Cm
Cm
Cm
Fm
motivo a
co-gi-dos de la ma-no fe-li-ces nos fui-mos por sen-das flo - ri - das de pa-sión
i
i
i
iv
B
25
C7
Fm
G7
Cm
b2: variación rítmica
y al fi-nal de la sen-da es-ta-ba ya cor-tan-do pa-ra siem-pre la i - lu-sión
V7/iv
iv
b2': transposición
V7
i

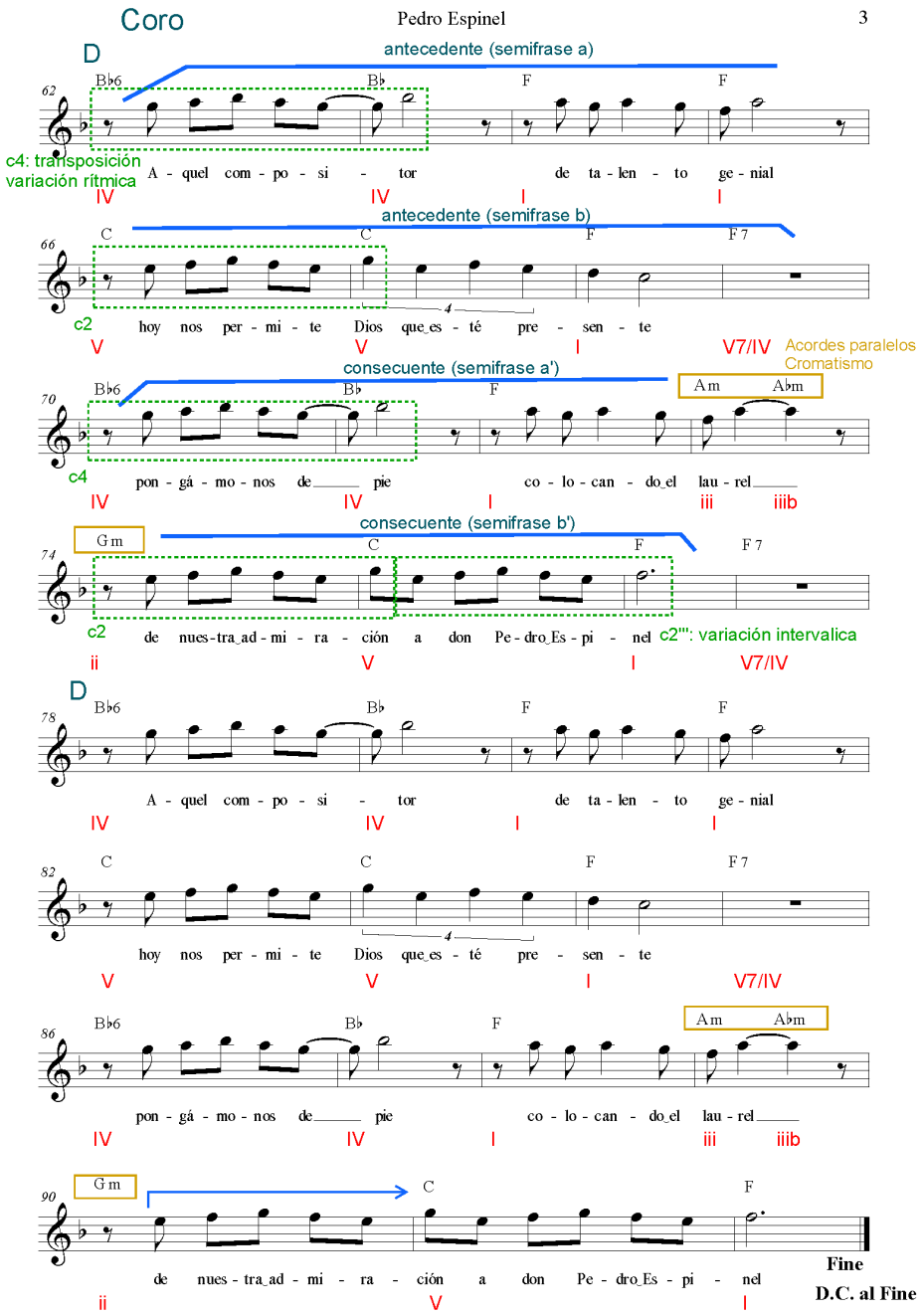

2
Incomprensión
Cambio a modo Mayor
29
Cm Cm G7 C
la som-bra gris y frí-a de la gran mu-ra-lla de la in-com-pren-sión
i i V7 I
B
C
33
C G C
motivo d
Ya lo ves im-po-si-ble se-guir
I V I
intervalo 6ta ascendente
37
C C7 F
do-lo-ro-so es de-cir la ver-dad
I V7/IV IV
FaM: V V7 I
C
41
A Dm A7 Dm
si tra-ta a-sí de sal-var-se
V/vi vi
Rem: i V7 i
D
45
Dm B7 B7 E E7
intervalo 6ta ascendente
lo-que es nues-tra fe-li-ci-dad
i
Lam: iv V7/V V7/V V V7
50
A A Dm Dm
Co-mo el hu-mo del ci-ga-rro a-sí se es-fu-man
V/iv V/iv iv iv
transposición real
variación rítmica
54
B7 B7 E E
la ca-si-ta nues-tros sue-ños de ro-man-ce
V7/V V7/V V V


E
Incomprensión
c1: valores irregulares
3
antecedente (semifrase a)
Dm E Am
58
Los ten - dre - mos en o - tro que - rer
iv V i
antecedente (semifrase a')
A7 Dm E Am
61
po - co_a po - co mo - ri - ra_el do - lor
Acordes paralelos en cromatismo Resolución a dominante
V7/iv iv V i
consecuente (semifrase b)
C/E B/D♯ B♭/D A A Dm
65
y_al - gún dí - a di - re - mos a Dios:
III II IIb V/iv V/iv iv
consecuente (semifrase b')
E7 Am E Am
69
mu - chas gra - cias te da - mos Se - ñor
variación intervalica
V7 i V i
Acordes paralelos en cromatismo Resolución a dominante
consecuente (semifrase b)
C/B B/D♯ B♭/D A A Dm
73
y_al - gún dí - a di - re - mos a Dios
III II IIb V/iv V/iv iv
consecuente (semifrase b')
E7 Am E Am
77
mu - chas gra - cias te da - mos Se - ñor
V7 i V i

Anexo 3


Score
Pedro Espinel
Hermanos Díaz Barraza
Transcripción: Reynaldo Pavia
A
Intro Fm
A
antecedente
Fm
F 7
B♭m
El fol - klor na - cio - nal co - men - ta
motivo a
motivo b
Fam: i V7/iv iv
consecuente
B
B♭m
C
C
Fm
E♭7
a1: transposición
var.intervalica
u - na_au - sen - cia de ar - te ma - gis - tral
iv V V i V7/III
antecedente (semifrase a)
A♭
F 7
B♭m
B♭m
motivo c
her - mo - sa con - jun - ción que die - ra
b1: transposición
variación intervalica
III V7/iv iv iv
antecedente (semifrase b)
D♭
G 7
C
c1: transposición tonal
fru - to de_ins - pi - ra - ción ge - nial
b2: variación ritmica
VI V7/V V
consecuente
B
C 7
Fm
Fm
G
C
Fm
E♭7
a2: desarrollo
motivo a
Mú - si - ca_y le - tra
b3
a2'
que to - do_un pue - blo
b4
siem - pre can - tó
a2'': inversión
variación intervalica
V7 i i V/V V i V7/III
A♭
F 7
B♭m
B♭m
y que_ai - ro - sa cru - zó fron - te - ras
III V7/iv iv iv
D♭
G 7
C
y que_en to - do lu - gar bri - lló
VI V7/V V


2
Pedro Espinel
B
Cambio de modo
Modulación a
relativa menor
C7 Fm Fm G C F F G G♯
be - lla y her - mo - sa en - gran - de - cien - do nues - tro Pe - rú
V7 i i V/V V I Rem III VI VI♯
C
frase a
A A7 Dm
Dm C B♭
Cadencia andaluza
c2 transposición real
Los crio - llos no po - drán aun - que qui - sie - ran
b5: transposición real
V V7 i i VII VI
A A7 Dm F7
c2
con jus - ti - cia pa - gar e - sa la - bor
b2': variación intervalica
V V7 i V7/VI
frase b
B♭ Dm Gm Gm
c3: inversión
variación intervalica
e - llos sa - ben que_a nues - tra ma - ri - ne - ra
b6: var. intervalica
VI i iv iv
Acordes paralelos
Cromatismo
E E7 A
F G G♯
a1': transposición
var.intervalica
hay pol - kas que_a com - pa - ñan con ho - nor
V/V V7/V V III VI VI♯
Resolución a
dominante
frase a'
A A7 Dm Dm
c2': variación
intervalica
he - chas por quien es rey de_a - quel es - ti - lo
b5: transposición real
V V7 i
i
FaM: vi
Modulación a
relativa mayor
por acorde pivot
G G7 C F7
c2'': transposición
variación
intervalica
y del vals e - le - gan - te_y se - ño - rial
V/V V7/V V V7/IV


Coro
Pedro Espinel
3
D
antecedente (semifrase a)
c4: transposición
variación rítmica
A - quel com - po - si - tor de ta - len - to ge - nial
IV IV I I
antecedente (semifrase b)
c2
hoy nos per - mi - te Dios que_es - té pre - sen - te
V V I V7/IV
Acordes paralelos
Cromatismo
consecuente (semifrase a')
c4
pon - gá - mo - nos de_____ pie co - lo - can - do_el lau - rel_____
IV IV I iii iiib
consecuente (semifrase b')
c2
de nues-tra_ad - mi - ra - ción a don Pe - dro_Es - pi - nel
c2''': variación intervalica
ii V I V7/IV
D
A - quel com - po - si - tor de ta - len - to ge - nial
IV IV I I
hoy nos per - mi - te Dios que_es - té pre - sen - te
V V I V7/IV
pon - gá - mo - nos de_____ pie co - lo - can - do_el lau - rel_____
IV IV I iii iiib
de nues - tra_ad - mi - ra - ción a don Pe - dro_Es - pi - nel
ii V I
Fine
D.C. al Fine

Juan Carlos Molano Zuluaga
(Manizales, 1977)



Licenciado en música de la Universidad de Caldas y Magíster en Etnomusicología/ Musicología de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Es docente de aula en un colegio público IED adscrito a la Secretaría de Educación de la ciudad de Bogotá y es investigador en educación musical, antropología de los sentidos, antropología auditiva y musicología/ etnomusicología.

La performatividad sonoro-musical del género *parrandero*. Una disputa simbólica en los Andes colombianos

The sonorous-musical performativity of parrandero *musical genre. A symbolic dispute in the Colombian Andes*

Juan Carlos Molano Zuluaga
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Rio Grande del Sur, Brasil
Juanmolano77@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-1788-9873

Recibido: 15 de marzo / Aceptado: 1 de septiembre

Resumen
El objetivo de este trabajo es estudiar los aspectos de apropiación y (re)significación de las prácticas sonoro-musicales de un grupo musical indígena Emberá Chamí, a través de lo músico performativo y textual de sus canciones, estudiando aspectos en torno a los procesos identitarios y sonoro-musicales de colonialidad/decolonialidad. Considerando toda una inmersión de estudio cualitativo e interpretativo alrededor de un intercambio de conocimiento con los interlocutores indígenas, esta investigación surge a partir de las actuaciones performativas de un grupo musical indígena del Resguardo de San Lorenzo. Un grupo que, a través de la apropiación del género musical *parrandero* propiamente campesino, representa todo un complejo de disputa simbólica en el territorio. Por tanto, a través de las distintas narrativas tejidas, el género musical se establece como una especie de artefacto cultural contra los procesos de colonización que sucedieron en el territorio. En este sentido, las *performances* del grupo comprometen elementos de una cosmo-sónica que es comprendida, no solo, por las sonoridades desplegadas, sino también por las dimensiones estéticas que comprometen un pensamiento cosmo-político, derivado de una agentividad con elementos materiales y simbólicos de otras sociedades, para impactar y subvertir un proceso de colonialidad. Aquí, se establecen algunos puntos de inflexión como punto de partida para formar procesos de colonialidad/decolonialidad a través de las prácticas culturales como la música en el contexto colombiano.

ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, Vol. 8, N° 2, julio-diciembre, 2024.
https://doi.org/10.62230/antec.v8i2.249

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-Noderivatives 4.0 International (CC BY NC ND).

Palabras clave
Colonialidad; decolonialidad; etnomusicología; música parrandera; Emberá

Abstract
The objective of this work is to study the aspects of appropriation and (re)signification of the sound-musical practices of an indigenous Emberá Chamí musical group, through the performative and textual musicianship of their songs, studying aspects around identity processes and sonorous-musicals of coloniality/decoloniality. Considering an entire immersion of qualitative and interpretive study around an exchange of knowledge with indigenous interlocutors, this research arises from the performative executions of an indigenous musical group from the San Lorenzo reservation. A group that, through the appropriation of the specifically rural parrandero musical genre, represents an entire complex of symbolic dispute in the territory. Therefore, through the different narratives woven, the musical genre is established as a kind of cultural artifact against the colonization processes that occurred in the territory. In this sense, the group's performances involve elements of a cosmo-sonic that is understood, not only by the sonorities displayed, but also by the aesthetic dimensions that compromise a cosmo-political thought, derived from an agentivity with material and symbolic of other societies, to impact and subvert a process of coloniality. Here, some turning points are established as a starting point to form processes of coloniality/decoloniality through cultural practices such as music in the Colombian context.

Keywords
Coloniality; decoloniality; ethnomusicology; parrandera music; Emberá

Introducción

El ecosistema sonoro en la montaña del resguardo indígena de San Lorenzo,[1] demarca unas fronteras que por décadas han comprometido acontecimientos políticos y territoriales y han acompañado la cotidianeidad Emberá Chamí. El territorio se torna un punto de frontera estratégico que por años ha establecido un puente de tránsito para personas indígenas, no indígenas y campesinas, generando en este espacio un revelador intercambio cultural. A lo largo de la historia, las debacles de colonización tanto de los españoles como de los antioqueños[2] y posteriormente los sucesos del conflicto armado muy notados hasta los recientes diálogos del proceso de paz, han enmarcado y definido todo un proceso de lucha identitaria en el territorio indígena. No obstante, un hecho que engloba aún más este aspecto es el acontecimiento de pérdida territorial que sufrió el resguardo indígena en el año de 1943 por el Estado colombiano, un suceso que delineó un episodio fuerte de transgresión política y cultural, configurando un *continuum* de colonialidad en el territorio.

1. San Lorenzo es un territorio indígena Emberá Chamí, localizado en el noroccidente del departamento de Caldas en la cordillera occidental colombiana. Es un territorio con una población aproximada de 12.000 indígenas distribuidos en veintiún comunidades. La mayoría de sus residentes viven de la agricultura, donde cultivan la mayoría de los productos propios de un territorio templado.
2. La colonización antioqueña se inició a finales del siglo XIX, cuando colonos campesinos antioqueños se movilizaron a otros espacios, consolidando arbitrariamente la propiedad de tierras y despojando a los indígenas de su condición étnica. Los antioqueños son un grupo sociocultural conocido como los paisas, cuyo movimiento migratorio se ha comparado con la colonización del Oeste norteamericano o el de los *bandeirantes* del Brasil.

Cuando el Resguardo de San Lorenzo fue declarado inexistente de manera arbitraria e inconstitucional, se puso en tela de juicio un espacio e identidades.[3] Indudablemente, este evento traduce aspectos de un avance de colonización por personas no indígenas, especialmente campesinos que llegaron a San Lorenzo consolidando títulos de propiedad avalados por el Estado. Este intercambio político y social de época entre indígenas y campesinos, trasciende en aspectos culturales y los discursos, los sonidos y especialmente las músicas constituyeron un importante medio de comunicación persuasiva en el territorio, donde lo sonoro delineó en una *performance* un proceso de construcción oculto de dominación simbólica y, en última instancia, de violencia simbólica. Una violencia blanda y sutil de formas de poder responsable por mantener una estructura social inicua en el territorio indígena, (Elias y Scotson, 2000; Bourdieu, 1982; Setton, 2012).

Estas músicas, sonidos y *performances* que llegaron con los campesinos al territorio indígena son las denominadas músicas *parranderas* o música de *parranda*,[4] que desde sus inicios en 1940 consolidaron una importante categoría musical en el noroccidente andino colombiano y, a partir de la grabación comercial, evidenciaron un tránsito importante de estas sonoridades con una marcada expresión e identidad propia (Tobón-Restrepo *et al.*, 2023). Músicas que son las protagonistas de todo un complejo social y político en el territorio, debido a la migración de campesinos que huyeron de la violencia de mitad de siglo y se establecieron con todo su capital simbólico y cultural en estos territorios indígenas. Es decir, el aprovechamiento de estas tierras por el complejo político de la época vislumbró la migración avalada por el Estado colombiano y los líderes departamentales, lo que condujo a que se concediera un despojo de tierras indígenas y se originara la mencionada aculturación para estas sociedades, producto también del denotado pensamiento estatal respecto del indígena como un problema social (Zuluaga, 2013).

El resguardo indígena, desde entonces, ha venido consolidando posiciones sobre la diferencia cultural, donde algunos actores sociales han sido protagonistas activos en agendas políticas, asumiendo papeles significativos. La aparición de esta cosmología indígena en asuntos políticos del Estado-nación evidenció una ruptura en la política moderna y una indigenidad emergente por parte de estas identidades. Es decir, no un nuevo modo de ser/estar indígena, sino unos discursos y prácticas capaces de provocar o instigar ontológicamente en la política contemporánea o, como lo acota De la Cadena al referirse a una insurgencia de fuerzas y prácticas indígenas contemporáneas que irrumpen en las políticas predominantes (2010).

---

3. La propiedad de las tierras del resguardo se ampara en un título colonial de 1627, en cuyo documento se estableció una extensión de 6.706 hectáreas, ratificado en 1836. Sin embargo, en 1943 el ministro de Economía de la época, Jorge Gartner de la Cuesta, de origen caldense, promovió la disolución de los resguardos en el departamento y el territorio quedó expuesto al avance de la colonización y a la emisión de títulos de propiedad individual. Pese a que en 1960 el gobierno nacional reconoció el territorio Emberá Chamí de San Lorenzo como reserva indígena, eso no significó el saneamiento de la propiedad. En 1983 iniciaron su lucha indígena para que fueran reconocidos como resguardo y sólo hasta junio de 2000 el antiguo Incora, mediante la Resolución 010, reconoció el resguardo indígena. (Ver Resguardo indígena de San Lorenzo, 2003).
4. Músicas parranderas aluden a un género musical campesino fiestero y dicharachero –letras satíricas y políticas– difundido por la industria de la música popular contemporánea a mediados del siglo XX. Sus antecedentes están en los valses, mazurcas, polkas y pasodobles, al lado de ritmos criollos como el bambuco y el pasillo (Wade, 2002).

En este sentido, estas prácticas culturales penetran, incitan y enmarcan aspectos del paisaje sonoro en el territorio, encaminado, además, a visibilizar consecuencias políticas alrededor de la denotada sociabilidad intercultural entre indígenas y campesinos. No es casual que, entre esas idas y venidas de régimen de conocimiento, como apunta Manuela Carneiro Da Cunha (2009), las culturas indígena y campesina están haciendo evidentes ciertas fronteras identitarias enmarcadas por establecer, como lo menciona Pablo Vila (1996), la(s) diferencia(s) de un "nosotros" con respecto a los "otros" y la(s) diferencia(s) que se establece(n) entre las diversas identidades dentro de ese "nos-otros", según Carlos Iván Degrégori y Pablo Sandoval (2007). En otras palabras, las músicas *parranderas performatizadas* por indígenas paradójicamente establecen un marco comunicativo de reivindicación con la identidad y el territorio, aludiendo a lo que se observa en un efecto espejo, que aquello que nos disgusta del otro es lo que no nos gusta de nosotros mismos. Carlos Miñana (2009), en su trabajo, concede importancia a los estudios de los movimientos indigenistas y señala que desde los años 80 del siglo XX se otorgaron apoyo a estas músicas de cuerda, propias del movimiento campesino, y se colocaron en la coyuntura de las luchas indígenas por los territorios, adaptando las letras a las nuevas necesidades de la organización indígena y a las nuevas sensibilidades de los jóvenes. Es decir, Miñana indica que hay una importante apropiación indígena de los artefactos sonoros y las sonoridades campesinas, denotando cierto vínculo con sus intereses políticos y sociales. De igual manera, Beatriz Goubert (2019) menciona que en este ámbito hay unas músicas y performatividades que comprometen nociones de temporalidad y espacialidad en un constante flujo que media y enlaza las distintas prácticas indígenas con lo discursivo y sonoro.

Este artículo da cuenta de unas músicas, performatividades y sonoridades que han establecido un pensamiento importante de descolonización indígena en lo que respecta a la producción de significados en función a lo músico-performativo y la identidad (Rappaport, 2000; Bermúdez, 2006; Miñana, 2008; Molano, 2018). Así mismo, procesos en lo que Marilia Stein denomina de (socio) cosmo-sónica, que según ella, deriva en la concepción sociopolítica [cosmo-política] y cosmológica de la identidad y el territorio (Stein, 2009). En este sentido, la investigación se delimita en conceder una aproximación al pensamiento sonoro-musical para con las *performances* de un reconocido grupo musical del Resguardo de San Lorenzo llamado *Damaciri*. Un grupo conformado por miembros de una misma familia indígena que a través de su música de género de *parranda* y oratoria(s) cosmo-política(s)[5] representa(n) todo un complejo de disputa simbólica descolonizadora en el territorio indígena. El objetivo es profundizar en los aspectos de apropiación y (re)significación de las prácticas sonoro-musicales a través de lo músico performativo y textual de las canciones, considerando el género musical campesino de *parranda* o *parrandero* como una especie de artefacto cultural contra los procesos de colonización campesina que sucedieron en el territorio indígena.

5. En este sentido, esta noción aquí está determinada, como lo argumenta Isabelle Stengers (2005), sobre esos puntos de vista en conflicto, formando foros argumentativos. La cosmo-política es un vehículo de tolerancias ontológicas en mundos que se encuentran en conflicto (Latour, 2004). De ahí la idea de esas múltiples ontologías y que, ante ese pluralismo, la ontología del investigador es una más en la escena de esos conflictos ontológicos (De la Cadena y Starn, 2009; Briones, 2014).

En consecuencia, los siguientes interrogantes se enmarcan en un proceso de estudio de *performance* sonoro musical en el territorio indígena, considerando aspectos y categorías émicas Emberá relacionados a la expresión sonora. Entonces, ¿por qué estas músicas de *parranda* o *parrandera* campesina son apropiadas por músicos Emberá Chamí? y ¿qué hay de Emberá en ciertas sonoridades y vocalidades en este género musical propiamente campesino?

Figura 1

Centro poblado del resguardo indígena de San Lorenzo



Nota. Fotografía del autor, tomada el 22 de agosto de 2013.

Metodología

Esta investigación cualitativa emplea el método etnográfico con una aproximación de 6 meses en campo, acompañando a cada uno de estos músicos indígenas por cada espacio en la montaña. En este sentido, como dice Lila Abu Lughod (1991) consciente de una inevitable "posicionalidad" como una persona no indígena, la reticencia y sospecha fue notada por algunos residentes, consolidando para el estudio algunas tácticas y mediaciones. La convivencia con el grupo de músicos de *Damaciri* generó confianza y en la medida que transcurría el tiempo, el encuentro etnográfico siempre fue sucedido en gran medida por los sonidos, las *performances* y los rituales, que suscitaron un análisis alrededor de los estudios de *performance* sonoro-musical. Es decir, el confrontar las músicas y el paisaje sonoro me remitieron a pensar la etnografía como una actividad netamente perceptiva por la experiencia misma (Laplantine, 2004), orientada por cada una de esas reflexiones nativas de los colaboradores e interlocutores, dada mediante una relación de naturaleza intersubjetiva (Cardoso, 2004).

El contacto con cada uno de los músicos a través de las entrevistas fue trascendental para conocer aspectos de esa cosmo-sónica Emberá, así como también el conceptualizar alrededor de cómo los Emberá piensan las músicas, cómo se apropian de los sonidos y cómo intervienen los instrumentos musicales y artefactos sonoros, hace parte de ese cosmos alrededor de la música indígena y sus complejidades. Por tanto, para delimitar las entrevistas, fue clave discutir la interrogante ¿cómo se transforma la visión cosmo-sónica para los músicos y no músicos indígenas con las prácticas sonoro-musicales en el territorio? Para la aproximación al insumo empírico se concedió el diálogo con los distintos trabajos de la antropología y la etnomusicología colombiana, que han discutido las músicas y las identidades indígenas. No obstante, aunque se limita un poco el referencial para ciertos propósitos de este estudio, los análisis y caminos de quienes nos antecedieron permiten la presente aproximación.

Un acercamiento a la *performance*: hacia una interpretación cosmo-sónica en el territorio

Cuando don Darío y doña Martha[6] me interpelaban en su finca con preguntas sobre mi trabajo de campo, el silencio entre respuestas siempre aludía a un espacio de reflexión. Ese intercambio de conocimiento mutuo se consolidó en ese lugar de montaña, en un amplio abanico de posibilidades y de interpretaciones, donde la confianza denotó su mayor logro en los momentos más álgidos del coloquio. Los frecuentes diálogos en las comidas o en algunos trabajos de parcela fueron muy significativos y posteriormente concedidos en la participación en sus prácticas musicales. Estos fueron espacios de sensibilidad y empatía, por los sonidos y las letras de las canciones, que se representaban en grandes instantes de risa y juego por mi dificultad de comprender palabras de la lengua Emberá.

6. Don Darío y doña Martha son los músicos líderes indígenas integrantes de *Damaciri* que me acogieron en su finca durante el trabajo de investigación. Estas personas fueron grandes colaboradores generando un intercambio de conocimiento alrededor de las etnoteorías con relación a la(s) música(s) y el sonido.

Durante la convivencia con la familia, siempre estuve interesado en conocer esos espacios y contextos de *performances* musicales. Es decir, elaborar estrategias para acompañar a estas personas en sus prácticas musicales en esa inmensa montaña de San Lorenzo, siempre fue motivo de entusiasmo y expectativa. En los distintos diálogos, en todo momento se percibía en los músicos un marcado interés por referir algunos lugares, especialmente las comunidades de San Jerónimo y Costa Rica,[7] espacios donde según ellos, tuvo lugar el inicio y la consolidación de las prácticas sonoro-musicales de Damaciri. Como lo manifiesta don Darío:

> [...] En San Jerónimo...yo allá nací, un pueblito [comunidad] que queda allí arribita, [señala con su dedo la montaña] entonces yo me iba [...] a [y] me sentaba, en esa época [...] era [de] pantaloncito cortico, y andaba uno por donde fuera sin zapatos ni nada [...] yo iba y me sentaba toda la noche a mirar a ese grupo [musical] y uno siempre desde pequeño es como inquieto, de querer tocar un instrumento [...] a uno no le dejaban tocar esto [me muestra su guitarra], porque de pronto se lo tiraban le reventaban una cuerda, entonces ellos cuidaban mucho sus instrumentos, [...] como que más fuerza me daba, yo algún día me consigo la guitarra, yo, algún día la tengo que conseguir, yo tendría por ahí unos 8 años, y entonces a mí se me metió y yo dije que tengo que aprender. (D. Bueno, comunicación personal, 16 de junio de 2013)

Este músico hace mención a una época en la cual el territorio indígena se encontraba en posesión del Estado colombiano. La pérdida territorial dio lugar al establecimiento de un capital simbólico y cultural foráneo, en este caso campesino, que impactó en aspectos de la sociabilidad indígena. La música, los instrumentos musicales y artefactos sonoros, especialmente cordófonos que llegaron con estos campesinos, fueron apropiados y resignificados por los indígenas con algunos propósitos estéticos y factores de mimesis. En este sentido, como menciona Boellstorff (2003) cuando hace alusión a la "cultura de doblaje", los modelos al ser reelaborados no permanecen fieles a sus orígenes. Por tanto, cuando los indígenas se apropian de los gestos, palabras, artefactos, movimientos y en algunos casos la indumentaria, no se cuestionan acerca de su originalidad o autenticidad, sino por el contrario, hacen uso de ellos para sus propios fines. Siguiendo el autor, "[...] ello agrega un paso, primero alienar algo, pero luego retrabajarlo en un nuevo contexto" (Boellstorff, 2003, p. 237). Cuando don Darío menciona, *como que más fuerza me daba, yo algún día me consigo la guitarra*, expresa la intención de reelaborar un modelo a partir de la escucha y observación de las *performances* en ese evidente contacto socio-musical entre indígenas y campesinos.

7. Comunidades de mucha tradición fiestera y musical en el territorio indígena.
8. Es una categoría nativa que hace alusión a una persona indígena anciana y de mucho conocimiento ancestral e histórico en el territorio.

Una tarde de descanso, después de acompañar un duro trabajo de parcela, don Darío se sienta en una butaca pequeña y mirando la montaña me dice, "mijo, usted tiene que ir a conocer a los mayorcitos[8] de allá [apunta con el dedo la montaña], ellos conocen mucho la historia de estas músicas" (D. Bueno, comunicación personal 12 de junio de 2013). Estas palabras, me incitaron a acceder a esos espacios señalados, especialmente a una de las comunidades ya referidas, San Jerónimo, una comunidad de mucha actividad musical y de fácil acceso a la montaña, para remitirme a una experiencia más directa y precisa con estas músicas de origen campesino. Así pues, una mañana emprendí travesía por la montaña, buscando a don Constantino, uno de los ancianos músicos que vive en San Jerónimo, poseedor de un importante conocimiento histórico en la región. Don Constantino, menciona esas músicas que se interpretaban en aquella época de pérdida territorial y de masiva circulación campesina en la región:

> [...] Lo que fue guitarra, tiple, violín, lira,[9] pues esa fue la música que se adaptó aquí en San Jerónimo desde los primeros viejos, no fue más si no esa [...] fue una música muy tradicional, ellos únicamente hacían el pasillo, el doble, el paso doble,[10] les gustaba mucho bailar [...] si, más que todo el pasillo. [...] Precisamente, la cuerda era la música que tocaban, era una fiesta muy alegre, más que todo pasillos, porque ni punteaban,[11] ellos no punteaban con guitarras, ellos únicamente iban a la guía de la lira y el violín, en San Jerónimo, casi no había sino esa música [...] San Jerónimo, ha sido uno de los más [protagonistas] que ha tenido San Lorenzo, la música que yo le digo, está de cuerda, ha sido la tradición acá, todo lo que usted llegue a ver y conocer en San Lorenzo empezó de aquí. (C. Elmer, comunicación personal, 18 de junio de 2013)

Estas *performances* apropiadas por los indígenas constituyeron parte del paisaje sonoro en San Lorenzo. El notable espíritu festivo en sus sonoridades y los recursos sonoros y estéticos que lo caracterizan fueron clave para consolidar un género musical con la apropiación de algunos artefactos sonoros propios de la cultura campesina en el territorio indígena (Tobón-Restrepo *et al*., 2023). Miñana (2009) señala que el estudio de la música en relación con lo festivo como fenómeno cultural no es posible la mayoría de las veces, aunque en este caso es notable que involucre una comunidad de escuchas en torno al género. Cabe mencionar que, como sostiene Miñana (2009), las lógicas alrededor de las *performances* e interpretación instrumental entre distintas sociedades no son las mismas. Indiscutiblemente hay formas y maneras de pensar y de performar la música, que se hacen notorias a partir de la comprensión de sus relaciones cosmo-sónicas.

Desde hace un poco más de dos décadas, el conjunto musical indígena *Damaciri*, se constituye en el territorio indígena como un importante grupo que edifica elementos notables en su concepción y pensamiento sonoro-musical con el género *parrandero*.

8. Es una categoría nativa que hace alusión a una persona indígena anciana y de mucho conocimiento ancestral e histórico en el territorio.
9. Cordófonos que llegaron con los campesinos colonos a principios del siglo XX, especialmente la lira es el nombre con el que se conoce antiguamente a la bandola andina colombiana.
10. Estos ritmos de salón que aludían a la danza, los consolidaron los campesinos alrededor de las fiestas.
11. Ejecución melódica en algún instrumento de cuerda.

La *performance* se dispone como una especie de artefacto cultural, en el que pone en funcionamiento unas redes de significación que lo hacen posible y lo justifican al ser sus músicas performatizadas en una suerte de inscripción significante, susceptible de ser leída y (re)pensada (Isava, 2009). Algunos autores, refieren que el artefacto cultural alude a un "poner en obra" y, en este sentido, lo que pone en obra *Damaciri* es la sociedad y el territorio, la cultura misma de San Lorenzo. Este grupo musical exhibe una *performance*, unos textos, un género, unas vocalidades y una estética musical que pone en obra todo aquello a lo que Gomes Dos Anjos cita de "delicadeza", un concepto de Luisa Belaunde; "[...] una 'delicadeza' de las mezclas y de las confluencias, pero también del juego de hacer permanecer la diferencia" (Dos Anjos, 2017, p. 214). La idea es que hay una filosofía práctica operando para producir distinciones y diferenciaciones que están constantemente deshaciendo el juego colonial de un *continuum* híbrido.

La *performatividad* vocal Emberá. El timbre de *Damaciri*

El desplazamiento hasta el centro poblado de San Lorenzo es extenuante, aunque ya es habitual para esta familia de músicos indígenas recorrer la montaña con todos los equipos e instrumentos musicales. El trayecto es largo, pero también está la expectativa de escuchar y presenciar la *performance* musical del grupo *Damaciri* en las fiestas de posesión del gobernador indígena.[12] Finalmente, cuando llegamos, la familia de músicos se ubica en una de las esquinas de la plaza para descansar un poco y organizar sus pertenencias e instrumentos musicales.

A los pocos instantes y habiendo terminado de afinar su guitarra, don Darío saca de una vieja mochila tejida una botella de plástico, con una bebida oscura, que deja ver en su interior algunas raíces y plantas. El músico abre la botella y ofrece el contenido a cada uno de los integrantes de la familia, en un espacio de ritual anterior a cada *performance* musical. Mientras observo la ingesta, don Darío me dice, "es un destilado de guarapo[13] con plantas medicinales del territorio, preparado por mí con la intención de proteger" (Darío Bueno, comunicación personal, 20 de agosto de 2013). Seguidamente, mientras me aproxima la botella invitándome a participar de la ingesta, manifiesta "la protección contra todo" (Darío Bueno, comunicación personal, 20 de agosto de 2013).

Es ese "otro" mundo, que según Eduardo Viveiros de Castro (1992) es habitado por diferentes especies humanas y no humanas. Este músico vincula a su cuerpo las potencialidades asignadas a las plantas del territorio para así establecer esa relación intensa con las alteridades, para beneficio de una protección divina; como lo afirma, la *protección contra todo*. En este sentido, Viveiros de Castro acota "que estou chamando de corpo, portanto, não e sinônimo de fisiologia distintiva ou de anatomia caracteristica; e um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um habitus" [lo que estoy llamando de *cuerpo*, por lo tanto, no es sinónimo de una fisiología distintiva o de

12. Estas posesiones de los gobernadores congregan al resguardo indígena en festividades de danza y música durante 2 o 3 días.
13. El preparado hace relación al conocimiento de las plantas medicinales para mezclarlas con alguna bebida, generalmente algún destilado o licor.

anatomía característica, sino, un conjunto de maneras o modos de ser que constituyen un *habitus*](2002, p. 380). Por tanto, la ingesta y sus componentes interceden para que cada una de esas potencialidades ecológicas y espirituales del territorio configuren o reafirmen las maneras o modos de ser indígena, reconociendo un *cuerpo* que media con el entorno y compromete posibilidades para expresar en la *performance* ciertas "tecnicalidades".[14] En otras palabras, las maneras y modos de ser y estar para estos músicos se determinan en la acción habitual de comunicar y expresar en *performance*, considerando el cómo hablo y cómo canto, como un factor decisivo para dar forma a un cuerpo físico, por consiguiente, percibido por los asistentes como un cuerpo próximo, como un cuerpo indígena.

La constante interacción y formación de comunidades cantantes y hablantes que detallan formas de comportarse y maneras de comunicar en el territorio, establecen la performatividad vocal o tímbrica. Como lo define Nina Eidsheim, "that the relationship between timbre and the construction of identity may be understood more accurately through notions of performativity" [la relación entre el timbre y la construcción de la identidad se puede entender con más precisión a través de las nociones de performatividad] (Eidsheim, 2008, p. 3). Siguiendo esta idea, el grupo Damaciri establece una relación intensa con ese cuerpo físico a través del uso de los *preparados*, configurando y definiendo la identidad tímbrica. En este sentido, como lo menciona Eidsheim, el timbre es una configuración física y el sonido resultante es una confirmación de que esta forma interna se ha realizado. El timbre vocal de *Damaciri* es manifestación de una estética y una ecológica, donde el cuerpo físico, hace entrever que esa configuración se ha manifestado, cuando en el evento social se construyen reacciones emotivas y percepciones colectivamente por todos los participantes.

Procesos de cronotopos, reconfigurando el tiempo-espacio mediante el lenguaje-música

Damaciri sube al escenario y antes de iniciar los cantos con algunos ritmos *parranderos* de merengues, corridos y porros,[15] don Darío realiza una intervención discursiva ante los asistentes. Considero pertinente dirigir ciertas explicaciones sobre la filosofía y espíritu de la actuación, privilegiando igualmente estos discursos como signos performativos orales. Entonces, con una voz fuerte y entusiasta, se dirige al público:

> Mientras ubicamos aquí los micrófonos [...] el Resguardo indígena de San Lorenzo, orgullosamente, nunca neguemos nuestra identidad, porque la identidad es lo que nos va a defender, defender a nuestros territorios y defender a nuestros hijos, es lo más interesante y lo más importante, cuidar este territorio a través de esos conocimientos ancestrales, tradicionales, de esa forma de cómo vivimos, cómo nos alimentamos y cómo caminamos por estos espacios tan hermosos, tan elegantes. [...] porque San Lorenzo, ¡somos ricos! tenemos gran riqueza, tenemos toda esa sabiduría ancestral y

14. Llamó "tecnicalidades" a las distintas formas ontológicas de aprendizaje para la emisión de la voz cantada y la ejecución de los instrumentos musicales y/o artefactos sonoros, término distinto de la palabra ***técnica*** en música al referirse distinto de los elementos concretos derivados de una posición eurocéntrica.
15. Ritmos de la música parrandera dentro del cual también se distinguen: parranda, son paisa, paseo, baile bravo, currulao y trova.

> eso así es, que nos referimos con nuestros temas musicales, la letra no es venir aquí a escuchar el sonido, sino ponerle atención a la letra que es la que nos enseña y es la que queremos enseñar, a nuestra gente a nuestra niñez, porque los niños son los que van a ser el futuro de Colombia y el futuro de este Resguardo indígena de San Lorenzo, por eso orgullosamente de San Lorenzo de nuestro resguardo indígena de San Lorenzo el grupo *Damaciri* de la comunidad de Buenos Aires. Allá vivimos nosotros, este grupo familiar, es un grupo familiar. [...] entonces vamos a ver si ya estamos aquí listos y vamos con el primer tema musical, esperamos que nuestros sonidos sean lo mejor claro que se pueda, para así poder compartir estos temas que son letra nuestra y por esta misma razón por ser letra propia de aquí de nuestro territorio resguardo indígena de San Lorenzo. (Darío Bueno, comunicación personal, 20 de agosto 2013)

Damaciri, en la oratoria cosmo-política, convoca a asumir una indigenidad (De la Cadena, 2010) en el territorio mediante la defensa de los conocimientos ancestrales. Como menciona don Darío, *esa forma de cómo vivimos, cómo nos alimentamos y cómo caminamos*, se convierte en el soporte para reivindicar una identidad y territorio a través del texto y del *cuerpo*.[16] Bruno Latour (2004), siguiendo a Vinciane Despret, menciona, "to have a body is to learn to be affected, meaning 'effectuated' moved, put into motion by other entities, humans, or non-humans. If you are not engaged in this learning, you become insensitive, dumb, you drop dead" [tener un cuerpo es aprender a afectarse, esto es a 'efectuarse', a ser movido, puesto en movimiento por otras entidades, humanas o no humanas. Si uno no se involucra en este aprendizaje se convierte en insensible] (p. 205). *Damaciri*, como especie de artefacto cultural, pone en obra o dispone en escena poner(se) en obra a través de distinguir ese cuerpo con un componente de carga textual. En otras palabras, para estos músicos tener un cuerpo es tener un texto, un discurso, una oralidad.

Por tanto, los aspectos textuales, las narrativas y oratorias cosmo-políticas, constituyen el entramado discursivo en la *performance* de *Damaciri*. El mensaje se constituye en un dispositivo de acción, donde la validez del enunciado no se encuentra en el enunciado mismo, sino en la forma en que éste se adecua al contexto, al territorio. Como lo señala don Darío, "la letra no es venir aquí a escuchar el sonido, sino, ponerle atención a la letra, qué es la que nos enseña y es la que queremos enseñar aquí". De esta manera, siguiendo a Paja Faudree (2012) cuando dice que los textos ayudan a configurar paisajes sonoros, o como Steven Feld (1996) apunta, que el lenguaje supone una interacción y participación, concebido en lo que llama "acustemología" o la manera cómo la interpretación vocal articula la relación poética y ecológica de un pueblo con los sonidos y significados propios del entorno natural, se puede discurrir siguiendo a Murray Schafer (1977) que *Damaciri* en el lenguaje y en sus sonidos "performativos" orales hace eco de sus paisajes sonoros.

16. Clarifico el uso de itálicas en la palabra cuerpo para denotar el concepto de Viveiros de Castro, el cuerpo como un conjunto de maneras o modos de ser que constituyen un *habitus*.

Figura 2
Damaciri en performance en las fiestas del Resguardo indígena de San Lorenzo



Nota. Fotografía del autor tomada el 20 de agosto de 2013.

El siguiente relato se constituye en un ejemplo del carácter discursivo y textual de las prácticas sonoro-musicales de *Damaciri* y que revelan o evocan sentimientos de nostalgia y añoranza en los escuchas residentes de San Lorenzo. El 17 de febrero del 2011, en una de las comunidades, murieron algunos residentes por el desprendimiento de un alud de tierra, que provocó en el territorio y municipios aledaños una inmensa preocupación e incertidumbre. Don Darío y su familia, por su propia iniciativa, decidieron acompañar el dolor y luto de las familias y componer una canción en honor a los fallecidos y llevarla el día del funeral. Así lo manifiesta don Darío: "[…] yo la escribí el día anterior, para llevarla al otro día, una canción para los difuntos" (Darío Bueno, comunicación personal, 23 de agosto 2013). Las narraciones comprometidas en las canciones están ligadas a las vivencias cotidianas, a los hechos y a las actividades de todos los días. Es interesante percibir que las circunstancias reales, son las que motivan estos discursos y narraciones cantadas, constituyendo un resultado de la interacción social.

Don Darío:

> [...] como diciendo algo, como expresando algo, como que expresen, que así hagan de todo, que lloren lo que sea, el cuerpo ya no lo van a volver a ver, ya no es el mismo. [...] se trata como de dar un mensaje así, pero ese día si a nosotros también nos [conmovió]. Ese día la gente estaba tranquila, y todo, todo ese gentío afuera se juntó, se almacenaron y cuando comenzamos [a tocar] la gritería fue mucha, mejor dicho, en veces ni la canción se oía porque el grito era [fuerte].

Investigador:

> ¿Ustedes tenían equipos de amplificación de sonido?

Doña Martha:

> No, no así, así. Como era una pieza [habitación] encerrada se concentraba mucho el sonido.

Don Darío:

> Se concentraba ya el sonido. [...] algunos [eventos] los hemos hecho en la iglesia, en el templo, igual allá también sucede lo mismo, nosotros el día que cantamos eso. También allá pasa lo mismo, la gente llora, pues, pero ya no gritan, si no pues ya más calmadamente.

A continuación, los versos de la canción, captados en un ensayo y hallados en uno de los cuadernos de don Darío.

Adiós, amigo me voy para siempre, adiós mi familia, no lloren por mí, que por mucho que lloren por mi alma, el cuerpo no vuelve, de estar junto a ti.

Tristes recuerdos siempre quedarán, dando consuelo para no llorar, Tristes recuerdos siempre quedarán, dando consuelo para no llorar.

Así es la vida sin decirnos nada, tenemos que irnos, sin ningún adiós, porque tuvimos bonitos recuerdos.

Para la familia el último adiós, busquemos consuelo en los que dejan, para que no sigan llorando por mí.

Aunque es muy triste para la familia, dejarlo solito, dentro de una tumba, por eso sigamos con los que dejamos, brindando la vida con mucho querer.

Nosotros venimos cumpliendo misión, con cuerpo prestado para conocer, nosotros venimos cumpliendo misión, con cuerpo prestado para conocer.

Este hecho no solo es un esbozo de este tipo de interpretación. Los residentes del territorio indígena siempre denotan un interés fuerte por los discursos y textos de las canciones en otros eventos y actuaciones del grupo, como lo relata don Darío, "[...] muchas personas me dicen, que como canto y todo lo que yo canto es muy cierto, que todo es verdad y que los pone raros y a pensar" (D. Bueno, comunicación personal, 23 de agosto 2013). Por tanto, la oralidad no solo es un texto, es una *performance* que es posible situar en un determinado tipo de interacción social. Es pertinente afirmar, que todos los discursos orales tienen múltiples significados, no solo, por las imágenes que contienen en el plano textual, sino, por el modo en el que éstos se producen en una situación particular con interlocutores específicos (Vich y Zavala, 2004). Asimismo, es necesario considerar el contexto social de todo el evento y la problemática de las relaciones de poder que involucra a los actores, como lo expresa un escucha residente indígena asistente a un concierto de *Damaciri*:

> [...] es una forma de vida impuesta, es un régimen de cadenas invisibles que tan fuerte atan [...] ahora, hoy por hoy entendemos muchas cosas, como por ejemplo de que estando dentro de un resguardo indígena a veces no sentimos la diferencia a un territorio común y corriente [...] por eso la música de don Darío nos recuerda lo que perdimos y lo que debemos intentar recuperar. (Residente indígena, comunicación personal, 11 de junio 2013)

Siguiendo a Bakhtin (1982), el concepto de cronotopo, el cual puede expresar el carácter indisoluble de espacio y tiempo, los diálogos discursivos –oratorias políticas- y las letras de las canciones de *Damaciri*, representan ese mundo indígena de un territorio anhelado o nostálgico, que a la vez se incorpora a ese mundo indígena real-actual enriqueciéndolo y ese mundo real-actual se incorpora a los textos y al mundo indígena representado en ellos, tanto durante el proceso de composición de esta, como en el posterior proceso de *performance* musical y de percepción sonora de los oyentes o receptores indígenas. Es decir, como refiere Karl F. Swinehart (2008), el cronotopo es expansivo y holístico, involucrando un complejo campo de signos, en el cual, los textos y vocalidades están íntimamente involucradas en la construcción de tiempo y espacio.

En este caso, *Damaciri* y la dimensión de sus textos y discursos denotan una percepción de orientación hacia un pasado y un compromiso afectivo nostálgico, una nostalgia de pensar en algo que se ha tenido o vivido en una etapa anterior. El evento del funeral se constituye en un elemento simbólico de representación, para comprender ciertos significados por parte de los residentes del territorio hacia esa orientación, hacia un presente y pasado en relación con la ritualización del acto de morir, para hacer más evidente y comprensible lo ausente, lo desprovisto, lo despojado durante tiempos inmemorables.

El eco-sonar

El Carmelo[17] es el ecosistema sonoro de *Damaciri* y de esta familia de músicos Emberá, un lugar de montaña, donde se llega por un camino estrecho de herradura. Esta parcela, es el vínculo ancestral y territorial de estas personas. Allí tiene lugar la estrecha relación con cada uno de esos sonidos ecológicos circundantes, desde el más ínfimo hasta el más profundo. Este espacio de montaña, en la mañana, al atardecer o en la oscura noche, construye y constituye manifestaciones sonoras propias de este paisaje natural rodeado de un río y de una espesa floresta. El viento, la lluvia y los animales, en especial los pájaros e insectos, confluyen en este proceso de armonización sonora a manera de patrones, como relojes de una realidad cotidiana.

Las labores en la parcela se deben considerar junto a estos aspectos eco-sonoros, como lo manifiesta don Darío:

> [...] nosotros cultivamos el bambú, entonces, igualmente, acá todo es utilizable, cuando lo necesitamos lo cortamos, eso sí, buscamos es que la luna esté jecha,[18] por eso es que las maderas son más finas y duraderas, y también expresa, [...] que los animales participen, cuando apenas es primer cosecha, es de dejar que de ese racimo se coman dos o tres plátanos, entonces, cuando ya ellos se los comieron nosotros vamos y cogemos la cosecha. (Darío Bueno, comunicación personal, 22 de junio de 2013)

Las prácticas sonoro-musicales de *Damaciri* entran en esta correspondencia de sincronía y patrón con la naturaleza, en un equilibrio de eco-sonar. Los sonidos de *Damaciri*, recrean una armonía y estabilidad con los sonidos ecológicos, reconociendo en su *performance* y música una sociabilidad ampliada. Feld (1988) describe este tipo de prácticas en su estudio sobre los Kaluli cuando acota, "the echo-sounding of working together reproduces the quality of "joining-in" as a model of sociability, maximized participation, and personal distinction" [el eco-sonar de trabajo junto reproduce la calidad de 'unirse en' como modelo de sociabilidad participación maximizada y distinción personal] (1988, p. 84).

Estos músicos intervienen sus prácticas sonoro-musicales en determinados momentos del día o de la noche, evidenciando la densidad sónica de ese eco-sonar, como por ejemplo por el canto de las chicharras o de los grillos. En este sentido don Darío expresa:

> En medio del sol, el canto de las chicharras, ¡ahí tocamos! sacamos una canción alusiva a todo lo que nos rodea [...] claro, las chicharras cantan y cantan en medio del sol, esos son los cantos de ellas, entonces igual me ponía a ver como las nubes suben y descargan toda el agua arriba, [...] las chicharras todas cantan en medio del sol, entonces ya uno le pone atención cuando las chicharras cantan y mira uno el día, el sol alumbrando, entonces [a] ellas les gusta cantar en medio del sol. (D. Bueno, comunicación personal, 2 de julio de 2013)

17. Es el nombre de la parcela, el terreno de la familia indígena para su uso agrícola. .
18. Categoría nativa, significado en palabras de don Darío: "cuando la luna está en menguante hasta llegarse a perder, de resto la luna está biche".

Estas palabras, denotan la conexión entre sonido y lugar, proporcionando una especie de coordenadas temporales para la realización de sus prácticas sonoro-musicales. Cuando don Darío menciona, "claro, las chicharras cantan y cantan en medio del sol, entonces ya uno le pone atención cuando las chicharras cantan y mira uno el día", denota el preciso momento de intervenir con sus prácticas sonoro-musicales, en un vínculo estético natural con el canto de las chicharras en la tarde o con el canto de los grillos en la noche. Por tanto, las actuaciones de *Damaciri* en cualquier tiempo/espacio compromete esta sociabilidad ampliada sonora desde el eco-sonar, los sonidos de *Damaciri* junto con el paisaje sonoro intervenido, constituyen un todo de elementos con que cuentan estos músicos para evocar por medio de los cuerpos y textos ciertas situaciones y sensaciones.

Figura 3
Damaciri interviniendo las prácticas musicales en la noche



Nota. Fotografía del autor del autor, tomada el 25 de junio de 2013.

El estilo en la sociabilidad sónica

Desde temprano, todos los integrantes de la familia comienzan labores, con algunos cuidados, de siembra en la parcela y la preparación de alimentos. Cada miembro de la familia aporta y tiene una labor específica; todos saben qué hacer desde lo individual para el bienestar comunitario. La función social de sus quehaceres evidencia el estilo sonoro musical de sus prácticas. El trabajar juntos, connota la dimensión de sonar juntos, donde cada persona e integrante de la familia, asume posiciones cosmo-ontológicas en relación con los artefactos sonoros y vocalidades y su definición en el carácter participativo y comunitario. En otras palabras, las múltiples densidades del trabajo comunitario en parcela son expresadas con *Damaciri* en esas múltiples densidades sonoras, consolidando un estilo propio. Como menciona Charles Keil (1985)

> The presence of style indicates a strong community, an intense sociability that has been given shape through time, an assertion of control over collective feelings so powerful that any expressive innovator in the community will necessarily put his or her content into that shaping continuum and no other
>
> [La presencia de estilo indica una comunidad fuerte, una intensa sociabilidad que se le ha dado forma y conformación en el tiempo, una afirmación de control sobre los sentimientos colectivos tan poderosos que cualquier expresión innovadora en la comunidad necesariamente pone su contenido en esta conformación y no en otra]. (1985, p. 122)

El estilo musical de *Damaciri* se caracteriza por esa dinámica de interacción comunitaria o de intensa sociabilidad. Este ajuste musical con el estilo se aprecia mediante las ejecuciones rítmicas intensas y densas en algunos instrumentos musicales que develan el trabajo comunitario en la parcela. Es decir, en el uso de instrumentos musicales como el bongó, el timbal[19] y la guitarra/bajo[20] se representan principalmente esas intensidades del trabajo comunitario, que se percibe y evidencia mediante la sensación sonora de escuchar variadas capas rítmicas[21] en sus canciones. En una ocasión doña Martha expresó, "Es que Esmo [hijo menor] se deja mucho,"[22] palabras que hacen alusión a la importancia de estas ejecuciones rítmicas. En este caso, "se deja mucho", se refiere a la escasa ejecución percutida durante algún episodio de alguna canción, dejándose de percibir la intensidad de las "capas".

19. Son instrumentos incorporados de la música afrocubana que ingresaron al territorio por el Caribe.
20. La guitarra/bajo es el nombre con el que estas personas denominan a este instrumento. Es una guitarra con cuerdas de *nylon* adaptada para ser interpretada con notas largas y graves. Esta guitarra se interpreta sólo en la cuarta, quinta y sexta cuerda(s) con una afinación de medio tono abajo. (cuarta cuerda=Db, quinta cuerda=Ab, sexta cuerda=Eb) generalmente es afinada de oído por don Darío.
21. La intensidad de capas rítmicas hace alusión a la saturación rítmica o armónica en la ejecución de los instrumentos.
22. Esta categoría nativa inicialmente me pareció una especie de *rallentando* en que se disminuye la velocidad de la música. Sin embargo, tiempo después comprendí que lo que significa para estas personas es una escasa producción rítmica.

Figura 4
Esmo preparando el instrumento



Nota. Fotografía del autor del autor, tomada el 25 de junio de 2013

Conclusiones

Este género de música *parrandera*, cuando es intervenido por *Damaciri*, revierte todo un proceso subjetivo de persuasión y dominación en San Lorenzo, en las mismas condiciones que fue usado por el movimiento campesino en los años 40 del siglo XX para imponer su cultura en el territorio. Las prácticas sonoro-musicales de estos músicos establecen un marco de reivindicación con la identidad y el territorio, y no es casual que, siendo la *parranda* un género musical propiamente campesino, aluda a un pretexto sonoro y sociopolítico por estas identidades indígenas, para que los escuchas residentes perciban notables formas de evocar diferencias dentro de ese denso espacio intercultural.

Los estudios etnomusicológicos enfocados en sociedades indígenas han dado cuenta que desde las prácticas sonoro-musicales se evidencia un potente discurso de reelaboración que, en ocasiones, vienen ocultos, clandestinos y que impactan notablemente en las subjetividades. La cosmo-sónica es comprendida no solo por las sonoridades desplegadas, sino también por las dimensiones estéticas que comprometen un pensamiento cosmo-político, derivado en este caso particular de una agentividad con

ciertos elementos materiales y simbólicos de otras sociedades para impactar y subvertir un proceso de colonialidad. Los asuntos estéticos sonoro-musicales determinan y focalizan las perspectivas de la naturaleza de la cultura misma, en situaciones de sensibilidad y participación.

De este modo, el aspecto sonoro y la dimensión estética de las prácticas sonoro-performáticas de *Damiciri*, establecen un marco notable en el territorio, a razón de mediar procesos de sensibilidad y juicios de valor en comunidad sobre los aspectos culturales, bajo ciertos indicios performativos que la música potencia en procesos de subjetividad como:

1. El timbre vocal de *Damaciri* constituye una representación sonora de la constitución de un cuerpo físico indígena, las formas de cómo hablo y cómo canto generan reacciones emotivas en los escuchas indígenas. 2. La dimensión de los textos y discursos de *Damaciri* ponderan una orientación al pasado, provocando procesos nostálgicos en los escuchas residentes para hacer comprensible lo desprovisto. 3. La sociabilidad ampliada como correspondencia a los sonidos ecológicos o sonidos de la naturaleza, como son gritos, murmullos, sollozos, risas y llantos de los asistentes que forman parte de la *performatividad* sonora de *Damaciri*, constituyendo una sincronía sónica en "unirse en" y "estar juntos" 4. Las intensas y densas manifestaciones rítmicas que expresan el trabajo comunitario y permiten escuchar una intensidad de "capas" rítmicas, connota la dimensión del trabajo en el contexto local de San Lorenzo.

Es importante conceder posiciones en torno a aquello que algunos autores han denominado la descolonización de la mente o del imaginario histórico y la memoria, poniendo en relación estos conceptos con una ética y política de liberación, donde la subjetividad juega un papel preponderante. Los elementos que subyacen en las *performances* sonoro-musicales de *Damaciri* contienen un importante componente subjetivo para los residentes del territorio, incluyendo formas de representación simbólica que ofrecen alternativas hacia un pensamiento decolonial. Los receptores indígenas, al escuchar el género musical de *parranda* interpretado por un grupo indígena evocan, además, un pasado conflictivo con otras sociedades y a través de las músicas tanto emisores como receptores ponderan una disputa simbólica por el territorio y la identidad. El estilo de participación comunitario en las *performances* se manifiesta en dirimir procesos de interacción comunitaria y de intensa sociabilidad con los sonidos y la música del grupo *Damaciri.*

Rol de autores CrediT

JCMZ:	Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.

Fuentes de financiamiento
Este artículo forma parte de la investigación desarrollada en el programa de Pos-Graduación en Música (PPGMUS) de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), con financiamiento de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, (2014-2016).

Conflicto de interés
El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.

Aspectos éticos
Se cumplió con las normas éticas, los códigos de conducta para la investigación y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical.*

Referencias

Abu Lughod, L. (1991). Writing against culture. En R. Fox, (Org.). *Recapturing anthropology: working in the present*. School of American research Press.

Bakhtin, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno Editores.

Bermúdez, E. (2006). Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia (I). *Cátedra de Artes, 3*, 81-108.

Bourdieu, P. (1982). *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. Perspectiva.

Briones, C. (2014). Navegando creativamente los mares del disenso para hacer otros compromisos epistemológicos y ontológicos. *Cuadernos de Antropología Social*, (40), 49-70. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=180938244003

Boellstorff, T. (2003). Dubbing Culture: Indonesian "Gay" and "Lesbi" Subjectivities and Ethnography in an Already Globalized World. *American Ethnologist, 30*(2), 225–242. https://doi.org/10.1525/ae.2003.30.2.225

Cardoso, R. (2004). Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método. En R. Cardoso (Org.). *A aventura antropológica teoria e pesquisa* (pp. 95 - 105). Paz e Terra.

Carneiro da Cunha, M. (2009). *Cultura com aspas e outros ensaios*. Cosac & Naify.

De la Cadena, M. (2010). Indigenous cosmopolitics in the andes: Conceptual Reflections beyond 'Politics'. *Cultural anthropology, 25*, 334-370. https://doi.org/10.1111/j.1548-1360.2010.01061.x

De la Cadena, M. y Starn, O. (2009). Indigeneidad: Problemáticas, experiencias y agendas en el nuevo milenio. *Tabula Rasa*, (10), 191-223. https://doi.org/10.25058/20112742.359

Degregori, C. I. y Sandoval, P. (2007). La antropología en el Perú: del estudio del otro a la construcción de un nosotros diverso. *Revista colombiana de antropología, 43*, 299-334. https://doi.org/10.22380/2539472X.1111

Dos Anjos, J. (2017). Comentários à Mesa Redonda "Mestiçagens e (Contra) Mestiçagens Ameríndias e Afroamericanas": (coordenada por Francisco Pazarelli e Marcio Goldman XI Reunião de Antropologia do Mercosul, Montevidéu, dezembro de 2015). *Revista de @ntropologia da UFSCar, 9*(2), 213-217. https://doi.org/10.52426/rau.v9i2.213

Elias, N. y Scotson, J. L. (2000). *Os Estabelecidos e os Outsiders* (V. Ribeiro, Trad.). Jorge Zahar Editor.

Eidsheim, N. (2008). *Voice as a Technology of Selfhood: Towards an Analysis of Racialized Timbre and Vocal Performance* [Tesis doctoral. Department of Music, University of California, San Diego]. eScholarship. https://escholarship.org/uc/item/0h8841kp

Faudree, P. (2012). Music, language, and texts: sound and semiotic ethnography. *Annual Review of Anthropology, 41*, 519-536. https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092611-145851

Feld, S. (1988). Aesthetics as iconicity of style, or "lift-up-over sounding": getting into the kaluli groove. *Yearbook for traditional music, 20*, 74-113. https://doi.org/10.2307/768167

Feld, S. (1996). Waterfalls of Song. An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. En S. Feld, S. and K. H. Basso (Eds.), *Senses of Place* (pp. 91-135). School of American Research Press.

Goubert, B. (2019). *Nymsuque: contemporary Muisca indigenous sounds in the Colombian Andes*. Columbia University.

Isava, L. (2009). Breve introducción a los artefactos culturales. *Estudios, 15*, 439-452.

Keil, C. (1985). People's music comparatively: style and stereotype, class, and hegemony. *Dialectical Anthropology, 10*(1-2), 119-130. https://doi.org/10.1007/BF00244253

Laplantine, F. (2004) *A descrição etnográfica* (J. M. Ribeiro Coelho y S. Coelho, Trads.). Terceira Margem.

Latour, B. (2004). How to talk about the body? The normative dimension of science studies. *Body and Society, 10*(2-3), 205-229. https://doi.org/10.1177/1357034X04042943

Miñana, C. (2008). Music and fiesta in the construction of the nasa territory (Colombia). *Revista Colombiana de Antropología, 44*(1), 123-155. https://doi.org/10.22380/2539472X.1056

Miñana, C. (2009). Fiesta y música. Transformaciones de una relación en el Cauca andino de Colombia. En I. De Norden (Directora), *Fiestas y rituales. Memorias X Encuentro* (pp. 200 - 220). Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura.

Molano, J. (2018). Entre las distorsiones de las guitarras eléctricas y el charango: sónica, cuerpo y performance en las prácticas sonoro-musicales de los jóvenes músicos emberá chamí (Colombia). *Anthropologica, 36*(40), 143-164. http://dx.doi.org/10.18800/anthropologica.201801.007

Rappaport, J. (2000). La política de la memoria. I*nterpretación indígena de la historia en los Andes colombianos.* Unicauca.

Resguardo indigena de San Lorenzo. (2003). *Monografía resguardo indígena de San Lorenzo.* Gráficas Jes.

Setton, M. da G. J. (2012). Socialização e cultura: ensaios teóricos. São Paulo, SP: AnnablumeFAPESP.

Schafer, R. M. (1977). *The Tuning of the World.* Universidad de Michigan.

Stein, M. (2009). *Kyringüé mboraí : os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani* [Tesis de doctorado en Etnomusicología, Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.11906.76484

Stengers, I. (2005). The Cosmopolitical Proposal. En B. Latour y P. Weibel (orgs.). *Making Things Public: Atmospheres of Democracy* (pp. 994-1004). MIT Press.

Swinehart, K. (2008). The Mass-Mediated Chronotope, Radical Counterpublics, and Dialect in 1970s Norway: The Case of Vømmøl Spellmanslag. *Journal of Linguistic Anthropology, 18*(2), 290-301. https://doi.org/10.1111/j.1548-1395.2008.00023.x

Tobón-Restrepo. A., Marín-Ramírez, M., C., y López-Gil, G. (2023). La música parrandera: interconexiones culturales en los Andes antioqueños. El caso de la vertiente caribeña. *(pensamiento), (palabra)... Y oBra,* (29), 177 - 202. https://doi.org/10.17227/ppo.num29-17348

Vich, V. y Zavala, V. (2004). *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas.* Grupo editorial Norma.

Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista Transcultural de Música,* (2), 14 - 20.

Viveiros de Castro, E. (1992). *Desde el punto de vista del enemigo: la humanidad y la divinidad en una sociedad amazónica.* Chicago University Press.

Viveiros de Castro, E. (2002). *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia.* Cosac & Naify.

Wade, P. (2002). *Race, nature, and culture: an anthropological perspective.* Pluto Press.

Zuluaga, V. (2013). *Historia extensa de Pereira.* Universidad Tecnológica de Pereira.

Pablo Rubio Vargas
(Aguascalientes, 1984)



Compositor y artista multidisciplinario. Doctor en música por la University of California, Santa Cruz (2019). Su obra la han interpretado diversos grupos nacionales e internacionales. Obtuvo distinciones como la beca posdoctoral de investigación UNAM-DGAPA (2022-24), la residencia posdoctoral CONACyT (2021), Residencias Artísticas del programa IBERMUSICAS (2018), UC Mexus-CONACyT "Collaborative Research Grant", investigación interdisciplinaria entre el IIMAS de la UNAM y el Departamento de Música de UCSC (2017). Explora las relaciones entre arte y ciencia, tecnología aplicada a la música, ornitología y multidisciplina.

Jorge Rodrigo Sigal Sefchovich
(Ciudad de México, 1971)



Compositor y gestor cultural. Profesor de la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Morelia, (UNAM). Doctor en la City University de Londres, con posdoctorado en la UNAM y diplomado en gestión cultural de la UAM-BID. Obtuvo diversas becas: Fulbright (2024), FONCA (2011-18), Pride C (UNAM) y Fundación DeVos. Desde 2006 dirige el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt y del proyecto Lumínico, director del festival Visiones Sonoras y editor de la revista *Ideas sónicas*.

Paisaje sonoro: Creatividad interdisciplinaria y tecnologías aplicadas para el registro del canto de las aves

Soundscape: creative interdiscipline and technology applied to bird song register

Pablo Rubio Vargas
Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad de México, México
prubiova@ucsc.edu
https://orcid.org/0009-0007-8693-7038

Jorge Rodrigo Sigal Sefchovich
Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad de México, México
rodrigo@cmmas.org
https://orcid.org/0000-0002-6871-0127

Recibido: 30 de agosto / Aceptado: 1 de septiembre

Resumen
El artículo introduce al paisaje sonoro como herramienta interdisciplinaria directamente vinculada al uso de distintas tecnologías las cuales permiten observar cómo el humano interactúa con el entorno acústico. Este trabajo aborda el uso de desarrollos tecnológicos contrastantes que expanden el estudio y el desarrollo del paisaje sonoro, además de presentar algunas consideraciones, como la locación seleccionada y la tecnología de grabación empleada, lo cual no sólo configura la composición acústica de los elementos que lo integran, sino también su potencial aplicación científica. Se tomó en cuenta el avance tecnológico que ha permitido obtener mejores estrategias de captura acústica, así como ejemplos contrastantes entre sí, que posibilitan ampliar nuestro estudio en la catalogación y análisis del canto de las aves. Se observaron diferentes problemas durante la realización del paisaje sonoro, como el ruido de fondo, ubicación de micrófonos, reconocimiento algorítmico, entre otros, las cuales dificultan el reconocimiento algorítmico del canto de las aves encontradas en los paisajes sonoros, resultando en obras artísticas interdisciplinarias que emplean tecnologías distintas y contrastantes que posibilitan creaciones tanto artísticas como científicas.

ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, Vol. 8, N° 2, julio-diciembre, 2024.
https://doi.org/10.62230/antec.v8i2.250

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-Noderivatives 4.0 International (CC BY NC ND).

Palabras clave
Paisaje sonoro; ecoacústica; interdisciplina; creación sonora; ornitología; música concreta

Abstract
This article introduces soundscape as an interdisciplinary tool directly linked to the use of different technology that reveals the interaction of humans with the acoustic environment. The work focuses on different technologies that expand the development and study of the soundscape, presenting different considerations as the recording's chosen location and the technology used, which not only configures the acoustic composition of the elements that integrate it, but also their potential scientific application. Taking into account the context of technological progress has allowed to obtain better recording strategies, as well as contrasting examples, which allow us to expand our study in bird calls' cataloging and analysis. Different problems were considered during the realization of the soundscape like background noise, microphone position, algorithmic recognition, among others, which hinder the algorithmic recognition of the bird calls found in soundscapes, resulting in works that use different and contrasting technologies enabling both artistic and scientific creations.

Keywords
Soundscape; ecoacustic; interdisciplinary; creative sound; ornitology; musique concrète

Interdisciplinariedad en el paisaje sonoro

A lo largo del desarrollo de la música, en distintas épocas y circunstancias, ha despertado un interés particular el canto de las aves y su reinterpretación musical. Diversos compositores como Vivaldi, Rameau, Saint-Saëns, Stravinski, Janequin, Prokofiev y Respighi, por mencionar algunos, intentaron recrear el canto de las aves en contrastantes obras musicales. Diferentes esfuerzos han surgido en el ámbito musical por mejorar esta representación, un ejemplo sobresaliente puede ser observado en el compositor francés Oliver Messiaen, el cual desarrolló una sofisticada catalogación y transcripción aplicando sus conocimientos de ornitología, transcribiendo los distintos cantos de la manera más fiel posible (Hold, 1971).

El compositor canadiense Murray Schafer fue uno de los primeros en acuñar el término paisaje sonoro (Schafer, 1977), el cual se enfoca en registrar el entorno acústico por medio de dispositivos tecnológicos (Truax, 2008; Dunn y Lampert, 1989; Krause, 2013; Oliveros, 2007; Schafer, 1977). Por medio de diferentes avances tecnológicos en la captura sonora es posible grabar sonidos con mayor precisión y fidelidad, lo que ha resultado en una valiosa interacción tanto para propósitos artísticos como científicos, siendo el paisaje sonoro un área interdisciplinaria convergiendo ambos intereses. A lo largo de este trabajo nos concentramos en observar esta interacción entre arte y ciencia generando obras interdisciplinarias que involucran diferentes áreas de estudio como la música, desarrollo tecnológico aplicado al sonido, ornitología, entre otras.

Distintos desarrollos tecnológicos han permitido grabar, reproducir, sintetizar y amplificar el sonido causando un profundo impacto en la relación humano-sonido. Schafer contextualiza en su libro *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning*

of the World (1977) este constante pero paulatino proceso el cual se ha modificado al implementar diferentes tecnologías disponibles en la cotidianidad humana. Pone como ejemplo el teléfono que "extendió la escucha íntima a grandes distancias". Como básicamente no es posible la intimidad sonora a distancia, los humanos han tardado un tiempo en acostumbrarse a esta nueva dinámica de interacción sonora (Schafer, 1977, p.89). Sin embargo, en el contexto actual, donde constantemente interactuamos con inteligencia artificial por medio del sonido, se puede subrayar lo que Schafer nos señala en el profundo impacto de nuestro interactuar con tecnología aplicada al sonido de forma cotidiana como una comodidad, lo cual ha sido posible gracias a los distintos avances tecnológicos.

Si observamos las prácticas de grabación y captura del sonido al desarrollo del tecnológico del paisaje sonoro como la capacidad de generar grabaciones fuera del estudio de grabación, encontramos como primer referente a las prácticas elaboradas en la *música concreta*,[1] movimiento artístico considerado como antecedente directo al paisaje sonoro, debido a la destreza en capturar sonidos fuera del estudio de grabación. Jorge David García Castilla, en su artículo "Musicología musical: la música y el sonido como medios de investigación crítica", apunta cómo la *música concreta* "dio lugar a una forma novedosa de comprender la relación del ser humano con el sonido" (García, 2017, p. 5), al introducir el concepto de *objeto sonoro*, el cual facilita la escucha selectiva. El paisaje sonoro no propone la escucha selectiva, sino un entendimiento del entorno acústico a través de la escucha holística que permite la clasificación de los distintos eventos sonoros capturados en su propio contexto (Farina *et al.*, 2018). En los inicios de la *música concreta* se empleaban las grabadoras portátiles disponibles, las cuales eran pesadas y difíciles de transportar, con poca duración de batería, que en comparación con las actuales han reducido en tamaño y ampliado en capacidad de almacenaje y fidelidad. Las primeras grabadoras empleadas resultaban ser complejas en su manejo (Porteous & Mastin, 1985, p. 173; Celis-Murillo *et al.*, 2009, p.65), si las comparamos con las que actualmente se encuentran disponibles.

El uso de distinta tecnología disponible ha permitido emplear diversas estrategias de investigación en campos de ecoacústica y reconocimiento algorítmico del sonido, así como de planteamientos estéticos y sus potenciales aplicaciones científico-tecnológicas. Esto ha generado nuevas áreas de investigación entre el humano y su entorno a través del sonido. En particular, las grabadoras portátiles *ambisonics*[2] son capaces de capturar trayectorias sonoras en una esfera de 360º, siendo ideales para sistemas de audio envolvente debido a que permiten una captura fidedigna del entorno acústico. Este tipo de tecnología permite reproducir las distintas características acústicas del emisor del sonido, así como sus trayectorias y cualidades reverberantes del entorno. En la actualidad se encuentran disponibles diferentes

1. Movimiento artístico que surgió en la década de los cincuenta en Francia, siendo pionero Pierre Schaeffer, quien proponía grabar sonidos fuera del estudio, capturando aquellos que no se consideran musicales y que posteriormente se editaban e integraban a la composición.
2. *Ambisonics* es la tecnología desarrollada para capturar y decodificar campos de registro sonoro en esfera de 360º al combinar cuatro micrófonos distribuidos en diferencial de tangentes y cosenos. Esto permite registrar trayectorias sonoro-espaciales para su posterior reproducción. Los patrones en los que se decodifican las grabaciones se conocen como primer orden, segundo orden, tercer orden, etc. Básicamente generan distintos patrones, creando una esfera sónica y superponiendo un patrón sobre otro. La tecnología *ambisonics* contempla la reproducción en sistemas multicanal de diferentes capacidades, desde estéreo, binaural, cuadrafónico, etcétera (Malham *et al.*, 1995; Liu & Xie, 2021).

dispositivos capaces de grabar y reproducir audio como los teléfonos celulares, tabletas digitales, entre otros, que permiten hacerlo en distintas calidades, formatos y definiciones. En teoría, todo aquel que tenga acceso a alguno de estos dispositivos podría grabar paisaje sonoro.

Estrategias y metodologías empleadas

El paisaje sonoro se ha asociado a las prácticas artísticas en las que se registran los diversos fenómenos acústicos que ocurren en un lugar y momento determinado empleando distinta tecnología disponible. Está moldeado por los siguientes factores: a) el lugar y momento seleccionados para grabar; b) la tecnología empleada durante la realización del paisaje sonoro. Se toman en cuenta estas consideraciones debido a que impactan en el contenido y las características acústicas que integran el paisaje sonoro, así como su posible aplicación científica. Actualmente, diferentes dispositivos especializados permiten grabar fuera del estudio, facilitando el progreso y la popularización del paisaje sonoro como interdisciplina en distintas partes del globo. El paisaje sonoro ha permitido profundizar el conocimiento sobre la interacción humana con el entorno acústico. Diferentes trabajos emplean estrategias contrastantes entre sí; sin embargo, se puede hacer una generalización en cuanto al empleo y uso de esta tecnología descrita por el autor Mitchell Akiyama: "La composición del paisaje sonoro comienza con el acto de grabar, un gesto que, como tomar una fotografía, implica cierta medida de encuadre y exclusión. Sin embargo, muchos compositores se preocupan por lograr una representación auténtica del lugar" (Akiyama, 2010, p.54).

Los elementos que integran a un paisaje sonoro conforman un cúmulo de sonidos que se pueden clasificar de acuerdo al emisor que los genera. El medioambientalista norteamericano Bernie Krause describe una taxonomía que distingue tres categorías: geofonía, biofonía y antrofonía (2013). Geofonía es el conjunto de sonidos producidos por la tierra, como el aire o los terremotos. La biofonía corresponde a los producidos por diferentes seres vivos, incluyendo aquellos que quedan fuera del rango de escucha perceptible del humano, como los que emiten diversos insectos o murciélagos, entre otras especies. Finalmente, antrofonía es todo sonido originado por el humano, desde la música hasta el ruido del tránsito. Esta catalogación ha permitido asociarse transversalmente con distintas disciplinas de interés como lo son la preservación medioambiental, desarrollo tecnológico, entre otros. El acercamiento "interdisciplinario... que el paisaje sonoro proporciona en su propio contexto, lugar, tiempo, cultura, política, social y ambientalmente al presentarse en un contexto nuevo y, a menudo, completamente diferente al original" (Westerkamp, 2002, p.52) facilita el análisis y estudio del contenido así como del contexto de cada uno de los paisajes sonoros analizados.

Varios autores han elaborado obras tanto artísticas, como de investigación científica empleando diferentes desarrollos tecnológicos durante la realización del paisaje sonoro, así como diversas estrategias en su grabación. Por ejemplo, dentro de la obra *The Great Animal Orchestra* de Bernie Krause se aprecia una colección de múltiples paisajes sonoros recolectados alrededor del planeta. Bernie Krause (2002) describe su interés por grabar lugares únicos e inalterados. "Busco sitios raros y tranquilos, configuro mi equipo, me siento en silencio y pacientemente durante horas, espero que esta sinfonía del mundo natural se desarrolle ante mí, todo para capturar esos

preciosos momentos en una cinta" (p. 27). Las prácticas e intenciones estéticas que se observan en Krause generan archivos histórico-sonoros que adquieren un gran valor para comparar diferentes fenómenos, como el impacto de la actividad humana en los distintos ecosistemas, convirtiendo a estas grabaciones sonoras en un vestigio histórico del comportamiento de un lugar determinado a través del tiempo. El mismo autor relata sus observaciones cuando las aeronaves transitaron por la selva del Amazonas, transformando drásticamente el comportamiento de los seres vivos que allí habitan.

> Una vez que se hizo una investigación acústica en la cuenca del Amazonas, un avión sobrevoló a baja altura sobre la selva, alterando el canto de los pájaros e insectos donde estábamos grabando. Al regresar al laboratorio y examinar el efecto del ruido del avión en el paisaje natural sonoro, se descubrió que la interrupción indujo a muchas criaturas a dejar de vocalizar, mientras que otras alteraron sus patrones significativamente. (Krause, 2002, p.29)

Composición interdisciplinaria

El paisaje sonoro se relaciona de forma transversal con múltiples disciplinas así como con el desarrollo tecnológico que acompaña al arte musical, aportando a diferentes áreas de investigación como la escucha robótica, estrategias de censo, acústica, clasificación de fauna algorítmicamente, entre otras. Recientemente el paisaje sonoro se ha sumado a múltiples esfuerzos que permitan establecer mecanismos que mitiguen el impacto de las distintas actividades humanas en su entorno. Se han generado diferentes vínculos con áreas de investigación como la evolución asociada a la música y el sonido. Por ejemplo, el especialista David Dunn encuentra una "conexión entre la música y el comportamiento de comunicación animal que sugiere una continuidad evolutiva. Una de mis intuiciones es que la música es, en muchos sentidos, un vestigio de nuestras identidades de mamíferos y reptiles" (Dunn & Lampert, 1989, p.103). Dunn nos presenta un vínculo entre distintas especies no humanas y su relación con el sonido y la música en su desarrollo evolutivo cognitivo.

Esto ha permitido desarrollar distintas estrategias y mecanismos empleando tecnología, que van desde lo tradicional, como las capturas de audio, hasta el desarrollo de sistemas interactivos entre humanos y otras especies por medio del sonido. En todos estos casos el estudio del paisaje sonoro abre vías de interpretación y análisis del impacto que tiene el ser humano en su entorno, como el tránsito terrestre y aéreo o las líneas de electricidad que generan campos electromagnéticos, entre otros. El especialista Antonio Celis-Murillo, en su artículo "Using Soundscape Recordings to Estimate Bird Species Abundance, Richness, and Composition" (2009) describe estrategias para percibir la composición de la población de especies a través de la decodificación *ambisonics*, empleando micrófonos en diversos ángulos para capturar 360º de audio. Celis-Murillo (2009) afirma:

> Una solución a estas limitaciones, siendo empleadas el uso de grabaciones de campo para censar aves. Se diseñó un sistema de grabación de paisajes sonoros [...], que combina un sistema de grabación de cuatro canales discretos en un sistema de reproducción cuadrafónica para el censado de las comunidades de aves. (Celis-Murillo *et al.*, p. 64)

Actualmente, el paisaje sonoro ha hecho uso de herramientas digitales enfocadas al reconocimiento auditivo de la fauna que son cada vez más asequibles (Mennill *et al.*, 2012). Un ejemplo de esto es el reconocimiento del canto de las aves por medio de algoritmos que emplean identificadores gestuales sonoros (Bardeli *et al.*, 2010). Nieto-Mora, en su artículo *Soundscape Characterization Using Autoencoders and Unsupervised Learning*, propone una estrategia de entrenamiento algorítmico sin supervisión, lo cual es una alternativa a la mayoría de los distintos desarrollos algorítmicos, los cuales son entrenamientos supervisados (Nieto-Mora *et al.*, 2024).

A través de la tecnología multicanal, como la de las grabadoras *ambisonics*, distintos investigadores han podido desarrollar diferentes estrategias para calcular un censo poblacional de la fauna. Un ejemplo es el método desarrollado por Hedley *et al.* quien hace uso del cálculo de la dirección de llegada del sonido para realizar dicho censo (Hedley *et al.*, 2017). Otro ejemplo de interdisciplinariedad se puede observar en la obra *Mimus Polyglottos* de David Dunn cuya elaboración consta de dos partes. La primera es clasificar y emular digitalmente los diferentes patrones sonoros encontrados en el canto del cenzontle. Posteriormente, son resintetizados y reproducidos en el hábitat natural de dicha especie. Dentro de las diferentes tareas llevadas a cabo en la elaboración de esta obra, se encuentra la catalogación manual de cada uno de los cantos de esta especie aviar, así como la digitalización de los patrones sonoros. Finalmente, *Mimus Polyglottos* se integra al proyectar los sonidos digitalizados, emulando a los patrones del canto del cenzontle, para que el ave reconozca sus propios patrones sonoros al ser proyectados digitalmente. David Dunn describe: "el proceso de composición fue generar un estímulo suficientemente cercano al propio canto del ave, desafiándolo en su capacidad imitativa. Utilicé una fuente de sonido electrónico y grabé la interacción en tiempo real" (1989, p. 100). La intención artística recae en registrar la interacción del ave al reconocer sus propios patrones de canto, interactuando con ellos. Esta obra fue realizada en la década del 1970, sin embargo aún se emplean estrategias similares de catalogación del canto de las aves al generar bases de datos empleadas en el reconocimiento algorítmico del canto aviar. En las estrategias de catalogación algorítmica se han formado bases de datos que contienen múltiples cantos de aves para ser comparados, generando novedosas estrategias de censo y catalogación, con la ayuda de la inteligencia artificial o el reconocimiento algorítmico. No obstante, aún existen problemas difíciles de solucionar. Básicamente, la metodología de extraer, aislar y procesar manualmente el canto de las aves empleada por Dunn continúa siendo la misma. El ejemplo que brinda la obra de Dunn permite estudiar correspondencias sutiles entre objetos sonoros, resultantes del análisis del canto de las aves. Esta obra ofrece evidencia de cómo el ave es capaz de reconocer su propio canto, aunque es claro que los sonidos son digitalizados. Más importante, esta obra nos permite observar interacciones entre humano y otros seres vivos, al obtener reacciones del ave a los sonidos emulados digitalmente por el artista.

Relevancia del entorno y momento seleccionado a grabar

La selección del lugar así como del momento de captura cobran igual importancia que la selección de la tecnología utilizada en la grabación del paisaje sonoro. "Los estudios de paisajes sonoros [...] incluyen áreas rurales y silvestres, así como la escena urbana" (Porteous & Mastin, 1985, p. 171). Es importante considerar la locación a investigar

debido a que el entorno conformará y brindará los distintos elementos que integrarán acústicamente el paisaje sonoro así como los diferentes datos e información que proporcionen. Por ejemplo, el grabar un área urbana se compondrá de una mayor cantidad de sonidos antrofónicos, si se compara con una rural. La selección del lugar, además de facilitar el estudio de la fauna encontrada en esa locación, brinda información sobre las distintas interacciones que surgen entre el ser humano y su entorno natural.

David Dunn relata su experiencia al realizar una investigación en el Gran Cañón, en el Estado de Colorado, en la que por medio del sonido de la trompeta se creó una interacción espontánea con la fauna encontrada en ese lugar. Si bien inicialmente su acercamiento era obtener respuestas reverberantes del cañón al excitarlas por la ejecución de tres trompetistas, pudo observar la reacción de los cuervos ante el sonido que emitían. Según su testimonio:

> En el transcurso de 3 o 4 días ocurrió un evento que fue bastante inesperado, al menos para mí. Los trompetistas estaban muy separados unos de otros, tocando y escuchando estas estructuras reverberantes dentro del inmenso espacio abierto. Tres cuervos volaron. No habíamos visto ningún cuervo durante los días previos. Aparecieron tan pronto como las trompetas empezaron a tocar. Comenzaron a volar frente a los trompetistas, haciendo giros y todo tipo de acrobacias aéreas, graznando dentro y fuera de las trompetas e imitando tonos con las trompetas. (Dunn & van Peer, 1999, p. 63)

El ejemplo anterior nos brinda la posibilidad de observar la interacción del humano desde una postura estética al moldear el entorno sonoro por medio de la ejecución de los trompetistas interactuando con los cuervos. El paisaje sonoro nos permite obtener registros de ambientes inalterados o la interacción del humano con su entorno, lo cual abre el diálogo y la reflexión a diferentes problemas encontrados. Dunn nos permite comprender cómo el lugar y momento seleccionado es de suma importancia al igual que en diversas prácticas y métodos como las encontradas en Bernie Krause, las cuales contrastan con las de Dunn en una actitud más pasiva e imperceptible en el momento de la grabación.

Desafíos en el reconocimiento algorítmico del canto de las aves

> El paisaje sonoro puede ayudar a rastrear aves sin molestarlas. También, puede decir qué especies de aves existen en un lugar en particular. Brinda alguna información sobre su patrón migratorio. Cada especie de pájaro tiene sus sonidos únicos. Ellos utilizan cantos de variada duración y complejidad para atraer parejas, advertir a otras aves del peligro cercano y marcar su territorio. (Dutt, 2021)

En términos generales, se denomina reconocimiento algorítmico al proceso de identificación de las vocalizaciones de las distintas aves por medio de herramientas digitales. En la ornitología existen especialistas capaces de clasificar las especies de aves y sus cantos, de acuerdo a la región o a las temporadas de apareamiento, como resultado de muchas horas de entrenamiento, por lo que la capacitación en esta tarea

suele ser ardua y lenta. Por ello, ha sido útil el desarrollo de aplicaciones capaces de reconocer y clasificar el canto de las aves. En la actualidad, el estudio del paisaje sonoro ha contribuido al perfeccionamiento de estrategias de reconocimiento algorítmico en la catalogación de la fauna que se encuentre en el paisaje sonoro capturado. Como ejemplo del desarrollo algorítmico se encuentra el *software* Raven, desarrollado por el Center for Conservation Bioacoustics de la Cornell University. Este es capaz de identificar y clasificar a numerosas especies de aves a través de grabaciones de audio, siendo de gran ayuda para censar y reconocer a las aves que habitan distintas locaciones. Este tipo de tecnología se encuentra en proceso de refinamiento y hay un amplio potencial para su uso y desarrollo. Actualmente, diferentes desafíos se encuentran en el perfeccionamiento de dicha tecnología, permitiendo la identificación y censo de las distintas aves. Priyadarshani *et al.* enumeran los distintos desafíos que se encuentran actualmente en dicha tarea:

> Desglosamos el problema en cuatro áreas principales: pre-procesamiento (reducción de ruido, en particular), detección/segmentación de cantos (si bien estos dos términos a menudo se usan indistintamente, se diferencia la detección de canto al detectar los cantos falsos de grabaciones prolongadas, mientras que la segmentación incluye aislar esas llamadas de la grabación), elección de características y clasificación. (Priyadarshani *et al.*, 2018)

Lo descrito anteriormente ilustra cómo el reconocimiento algorítmico continúa siendo un proceso lento, debido a que requiere de dos etapas en que la intervención humana aún es imprescindible, es decir: seleccionar los diversos cantos que se encuentren en el paisaje sonoro para su catalogación y comparación. Sin embargo, la captura sonora del canto de las aves y su reconocimiento ha demostrado ser una de las menos invasivas en el esfuerzo por detectar y clasificar la fauna en general, permitiendo que especialistas de audio logren tener diferentes consideraciones al intentar mitigar problemas como la colocación de los micrófonos o la combinación de capturas sonoro-visuales (Frommolt *et al.*, 2014; Frommolt, 2017; Stepanian *et al.*, 2016; Rempel *et al.*, 2005). Cabe mencionar que como posibles soluciones de edición digital, se encuentran los filtros espectrales disminuyendo el ruido de fondo.

Uno de los métodos algorítmicos más comunes se basa en la comparación de una matriz espectral de correlación cruzada, en la que se compara sílabas utilizando la función de correlación, cuyo rango normalizado va desde la máxima similitud posible, hasta la menor posible (Charif *et al.*, 2010). Anteriormente, se han utilizado diferentes estrategias algorítmicas de aprendizaje supervisado aplicado al reconocimiento del habla, como es el análisis lineal; árboles de decisión; redes neuronales artificiales (ANN) emula redes neuronales biológicas por medio de nodos; cadenas de Markov ocultas (HMM) modelo estadístico que determina parámetros desconocidos; y finalmente las máquinas de soporte vectorial (SVM) arquitectura algorítmica de clasificación binaria de datos en dos categorías o clases diferentes. Todas estas estrategias han comprobado ser eficientes en la identificación automatizada del canto de las aves (Boddy *et al.*, 1994; Simmonds *et al.*, 1996; Acevedo y Villanueva-Rivera, 2006; Fagerlund, 2007).

Conclusiones

A lo largo de este artículo observamos al paisaje sonoro con un enfoque interdisciplinario vinculando arte y ciencia, reflejando el desarrollo de distintas tecnologías de grabación y reconocimiento algorítmico del canto de las aves, así como el estudio de la interacción que sucede entre seres humanos y otros seres vivos por medio del sonido. Nos hemos esforzado por introducir una visión amplia, desde su empleo como un recurso de expresión musical, creando vínculos interdisciplinarios que combinan arquitectura algorítmica enfocada en el reconocimiento del sonido, ornitología, entre otras. Actualmente ha surgido una efervescente actividad por la creación de diferentes bases de datos que contengan cantos para ser reconocidos por medio de la inteligencia artificial.

El desarrollo tecnológico vinculado al paisaje sonoro ha expandido nuestra comprensión del impacto sobre la fauna y los diferentes ecosistemas que han sido alterados debido a la actividad humana. Murray Schafer (1977) señala lo siguiente: "he advertido a muchos investigadores sobre los peligros de una propagación indiscriminada e imperialista de más y mayores sonidos en todos los rincones de la vida de la humanidad" (p. 3). La invasión auditiva del humano a lo largo del planeta ha sido tan profunda y severa que, incluso, se han redefinido nuestros conceptos y relaciones sonoras con el entorno acústico.

El transitar tecnológico y su desarrollo por medio de distintas herramientas han permitido grabar cada vez con mayor fidelidad mejorando las condiciones de calidad de las diferentes grabaciones que se puedan obtener. Al contextualizar las posibilidades tecnológicas de captura de audio en el momento que surge la *música concreta* en comparación con las actuales, se señala no solo el desarrollo en torno a la fidelidad de grabación y reproducción, sino además a la expansión de sistemas multicanales. Vinculándose directamente al desarrollo tecnológico, teniendo a la música concreta como un referente inicial, como ya se ha presentado anteriormente. El paisaje sonoro es una herramienta idónea en el análisis del impacto de la distinta actividad humana en los diferentes hábitats del planeta. Autores como Krause y Dunn permiten observar contrastantes estrategias y métodos que se encuentran en torno a la producción del paisaje sonoro. Sin embargo, ambas figuras trabajan en comprender las distintas interacciones del ser humano con la naturaleza, a pesar de exponer métodos e intenciones artísticas contrastantes.

El paisaje sonoro ha permitido generar obras artísticas que integran herramientas tecnológicas, tanto de captura, síntesis y reproducción que conectan de forma interdisciplinaria áreas artísticas y científicas. Las distintas disciplinas asociadas al paisaje sonoro como el reconocimiento algorítmico del sonido, la clasificación del canto de las aves, y el desarrollo tecnológico de dispositivos de captura y grabación sonora han permitido que la comunidad artístico-científica encuentre puntos de colaboración en intereses comunes. Diferentes estrategias permiten analizar y comprender distintos problemas actuales como el desarrollo de estrategias menos invasivas en el censo de fauna. Adicionalmente, el paisaje sonoro crea obras artísticas que permiten generar estudios del entorno acústico y las diferentes condiciones de los lugares seleccionados para grabar. Esto posibilita estudiar el comportamiento e interacción de los diferentes seres vivos por medio del sonido. En la actualidad, el paisaje sonoro abre posibilidades creativas dentro de las prácticas artísticas expandiendo a nuevas formas

de escucha interdisciplinaria, como las obras que se han presentado anteriormente. Se debe considerar diferentes posibilidades durante la producción del paisaje sonoro, como la selección del entorno y el momento de captura, además de facilitar el posible reconocimiento algorítmico de la fauna que ocurra durante la captura y así generar una taxonomía que permita intercambiar conceptos que integren al paisaje sonoro con otras disciplinas con el objetivo de propiciar un lenguaje común que facilite encontrar enmiendas a los problemas actuales.

Finalmente, el estudio del paisaje sonoro debe ser comprendido como un área interdisciplinaria donde convergen diferentes áreas de estudio, aunque como se demostró en este artículo, pueden ser contrastantes en su acercamiento, desarrollo e intenciones estéticas. Sin embargo, la suma de todos estos esfuerzos ha permitido realizar estudios para observar interacciones entre diferentes especies a través del sonido. Una vez más, el trabajo de Antonio Celis-Murillo nos ejemplifica una como la tecnología multicanal es empleada en el reconocimiento de las aves, o la obra *Mimus Polyglottos* de David Dunn presenta un enfoque más concreto por analizar y resintetizar el canto de las aves encontradas en la naturaleza. De ese modo se han abierto prácticas creativas asociadas a la producción del paisaje sonoro resultando en una pluralidad de obras cuyos temas son tan variados como los lugares y momentos seleccionados, así como la tecnología usada en su realización. El paisaje sonoro es, pues, empleado como herramienta analítica por distintas áreas de interés asociadas y que giran en torno a esta disciplina.

Rol de autores CrediT

PRV:	Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.
JRS Y PRV:	Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.

Fuentes de financiamiento
Esta investigación ha sido financiada por el Programa de becas posdoctorales DGAPA-UNAM.

Conflicto de interés
Los autores declaran no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.

Aspectos éticos
Se cumplió con las normas éticas, los códigos de conducta para la investigación realizada y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical.*

Referencias

Acevedo, M., y Villanueva-Rivera, L. (2006). Using automated digital recording systems as effective tools for the monitoring of birds and amphibians, *Wildlife Society Bulletin, 34*(1), 211–214. https://doi.org/10.2193/0091-7648(2006)34[211:UADRSA]2.0.CO;2

Akiyama, M. (2010). Transparent Listening: Soundscape Composition's Objects of Study. RACAR: *Revue d'art Canadienne/ Canadian Art Review, 35*(1), 54-62. http://www.jstor.org/stable/42630819

Bardeli, R., Wolff, D., Kurth, F., Koch, M., Tauchtert K. H., & Frommolt, K. H. (2010). Detecting bird sounds in a complex acoustic environment and application to bioacoustic monitoring. *Pattern Recognition Letters, 31*(12), 1524–1534. https://doi.org/10.1016/j.patrec.2009.09.014

Boddy, L., Morris, C., Wilkins, M., Tarran, G., y Burkill, P. (1994). Neural network analysis of flow cytometric data for marine phytoplankton species. *Cytometry, 15*(4), 283–93. https://doi.org/10.1002/cyto.990150403

Celis-Murillo, A., Deppe, J. & Allen, M. (2009). Using Soundscape Recordings to Estimate Bird Species Abundance, Richness, and Composition. *Journal of Field Ornithology, 80*(1), 64-78.

Charif, R.A., Waack, A.M. & Strickman, L. (2010). *Raven Pro 1.4 User's Manual*. Cornell Lab of Ornithology.

Dunn, D. & Lampert, M. (1989). Environment, Consciousness, and Magic: An Interview with David Dunn. *Perspectives of New Music, 27*(1), 94-105. https://doi.org/10.2307/833258

Dunn, D. & Van Peer, R. (1999). Music, Language and Environment. *Leonardo Music Journal, 9*, 63-67. https://doi.org/10.1162/096112199750316820

Dutt, A. (2021, 4 de julio). Bird Song Classification using Siamese Networks and Dilated Convolutions. *Medium*. https://towardsdatascience.com/bird-song-classification-using-siamese-networks-and-dilated-convolutions-3b38a115bc1

Farina, A., Gage, S. H., & Salutari, P. (2018). Testing the ecoacoustics event detection and identification (EEDI) approach on Mediterranean soundscapes. *Ecological Indicators, 85*, 698–715. https://doi.org/10.1016/j.ecolind.2017.10.073

Fagerlund, S. (2007). Bird Species Recognition Using Support Vector Machines. EURASIP *Journal on Advances in Signal Processing, 2007*, 1-8 https://doi.org/10.1155/2007/38637

Frommolt, K.-H. (2017). Information obtained from long-term acoustic recordings: applying bioacoustic techniques for monitoring wetland birds during breeding season. *Journal of Ornithology, 158*(3), 659-668. https://doi.org/10.1007/s10336-016-1426-3

Frommolt, K.-H., & Tauchert, K.-H. (2014). Applying bioacoustic methods for long-term monitoring of a nocturnal wetland bird. *Ecological Informatics, 21,* 4–12. https://doi.org/10.1016/j.ecoinf.2013.12.009

García Castilla, J. D. (2017). "Musicología musical": la música y el sonido como medios de investigación crítica. *El oído Pensante, 5* (1), 5-30. http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7498

Hedley, R.W., Huang, Y., Yao., K. (2017). Direction-of-arrival estimation of animal vocalizations for monitoring animal behavior and improving estimates of abundance. *Avian Conservation & Ecology, 12*(1), 1524–1534. https://doi.org/10.5751/ACE-00963-120106

Hold, T. (1971). Messiaen's Birds. *Music and Letters, 52*(2), 113–122. http://www.jstor.org/stable/732949

Krause, B. (2002). The Loss of Natural Soundscapes. *Earth Island Journal, 17*(1), 27-29. http://www.jstor.org/stable/43879008

Krause, B. (2013, junio). *The voice of the natural world* [Transcripción]. TED. www.ted.com/talks/bernie_krause_the_voice_of_the_natural_world/transcript#t-

Liu, K. & Xie, B. (2021, 22-24 de octubre). *A Timbre Equalization Scheme for Spatial Ambisonics Reproduction* [Ponencia]. En B. Li y T. Li (Directores), 2021 IEEE 6th International Conference on Signal and Image Processing (ICSIP), Nanjing, China. https://doi.org/10.1109/ICSIP52628.2021.9689017

Malham, D. G., & Myatt, A. (1995). 3-D Sound Spatialization using Ambisonic Techniques. *Computer Music Journal, 19*(4), 58–70. https://doi.org/10.2307/3680991

Mennill, D. J., Battiston, M., Wilson, D. R., Doucet, S. M., & Foote, J. R. (2012). Field test of an affordable, portable, wireless microphone array for spatial monitoring of animal ecology and behaviour. *Methods in Ecology and Evolution, 3*(4), 704-712. https://doi.org/10.1111/j.2041-210X.2012.00209.x

Nieto-Mora, D.A., Ferreira de Oliveira, M.C., Sánchez-Giraldo, C., Duque-Muñoz, L., Isaza-Narváez, C. y Martínez-Vargas, J.D. (2024). Soundscape Characterization Using Autoencoders and Unsupervised Learning. *Sensors (Basel Switzerland), 24*, 1-21. https://doi.org/10.3390/s24082597

Oliveros, P. (2007). My "American Music": Soundscape, Politics, Technology, Community. *American Music, 25*(4), 389-404. https://doi.org/10.2307/40071676

Porteous, J. D. & Mastin, J. F. (1985). Soundscape. *Journal of Architectural and Planning Research, 2*(3), 169-186.

Priyadarshani, N., Marsland, S. & Castro, I. (2018). Automated birdsong recognition in complex acoustic environments: a review. *Journal of Avian Biology, 49*(5). https://doi.org/10.1111/jav.01447

Rempel, R. S., Hobson, K. A., Holborn, G., Elliott, J. & Van Wilgenburg, S. L. (2005). Bioacoustic monitoring of forest songbirds: interpreter variability and effects of configuration and digital processing methods in the laboratory. *Journal of Field Ornithology, 76*(1), 1–11.https://doi.org/10.1648/0273-8570-76.1.1

Schafer, R. M. (1977). The Soundscape: *Our Sonic Environment and the Tuning of the World.* Destiny Books.

Simmonds, J.E., Armstrong, F., & Copland, P. J. (1996). Species identification using wideband backscatter with neural network and discriminant analysis. ICES *Journal of Marine Science, 53*(2), 189–195. https://doi.org/10.1006/jmsc.1996.0021

Stepanian, P. M., Wainwright, C. E., Chilson, P. B., Horton, K. G., Hille, D. C., & Kelly, J. F. (2016). Extending bioacoustic monitoring of birds aloft through flight call localization with a three-dimensional microphone array. *Ecology and Evolution, 6*(19), 7039-7046. https://doi.org/10.1002/ece3.2447

Truax, B. (2008). Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape. *Organised Sound, 13*(2), 103-109. https://doi.org/10.1017/S1355771808000149

Westerkamp, H. (2002). Linking soundscape composition1 and acoustic ecology. *Organised Sound, 7*(1), 51-56. https://doi.org./10.1017/S1355771802001085

Marco Sadiel Cuentas Peralta
(Lima, 1973)



Bachiller en Composición por la Universidad Nacional de Música y Magíster en Gestión Cultural por la Universidad de Piura. Su obra abarca composiciones de cámara, sinfónicas, escénicas y electrónicas, incluyendo *Cadenza, Introducción, Allegro y Vía de la Croce*, galardonadas en concursos nacionales, la ópera de cámara *Post Mortem, el musical El vigilante enmascarado*, el Concierto para violín y orquesta, *Tinkuy* (2015), *Cuatro cantos amazónicos* (2017), *Cuatro cantos andinos* (2018), *Misa quechua* (2022) y la ópera para niños *Tajuno y la luna* (2024). Es docente universitario, director artístico del Festival Musicantes y Cayambis Music Press publica su música.

De pregones y afiladores: conexiones improbables entre la música de Enrique Iturriaga y la de José Ignacio López Ramírez Gastón

Of Criers and Knife-Sharpeners: Unlikely Connections Between the Music of Enrique Iturriaga and José Ignacio López Ramírez Gastón

Marco Sadiel Cuentas Peralta
Ministerio de Educación
Lima, Perú
sadielcuentas@yahoo.com
https://orcid.org/0009-0007-6855-3620

Recibido: 14 de marzo 2024 / Aceptado: 9 de septiembre 2024

Resumen
Este artículo examina las inesperadas conexiones entre composiciones de Enrique Iturriaga y José Ignacio López Ramírez Gastón, dos figuras de la música contemporánea peruana que representan polos opuestos en el espectro de la composición musical en el Perú. A través de un análisis del discurso musical en *Pregón y Danza* de Iturriaga y *Filo errante 2.1* de López, se explora cómo ambos compositores, a pesar de sus trayectorias y métodos divergentes, encuentran un terreno común en su intento por capturar la esencia de una Lima en constante transformación. El estudio destaca cómo la innovación técnica y la riqueza temática de estas obras sirven como vehículos para expresar la nostalgia y la crítica a los cambios socioeconómicos y culturales de la capital peruana. A través de un análisis estructural y espectrográfico, se demuestra que, más allá de las diferencias estilísticas y generacionales, Iturriaga y López comparten un enfoque narrativo subyacente que refleja una preocupación común por la identidad cultural peruana. Este artículo no sólo arroja luz sobre la complejidad de la música académica contemporánea del Perú, sino que también invita a una reconsideración de las categorías estéticas tradicionales y las percepciones de la innovación en la composición musical.

Palabras clave
Enrique Iturriaga; José Ignacio López Ramírez Gastón; Narrativa musical; Análisis espectrográfico; Música peruana

https://doi.org/10.62230/antec.v8i2.251

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-Noderivatives 4.0 International (CC BY NC ND).

Abstract
This article examines the unexpected connections between compositions by Enrique Iturriaga and José Ignacio López Ramírez Gastón, two figures in contemporary Peruvian music who represent opposite poles in the spectrum of musical composition in Peru. Through an analysis of the musical discourse in Iturriaga's Pregón y Danza *and López's* Filo errante 2.1*, it explores how both composers, despite their divergent paths and methods, find common ground in their attempt to capture the essence of a constantly transforming Lima. The study highlights how the technical innovation and thematic richness of these works serve as vehicles to express nostalgia and critique of the socio-economic and cultural changes in the Peruvian capital. Through a structural and spectrographic analysis, it is shown that, beyond the stylistic and generational differences, Iturriaga and López share an underlying narrative approach that reflects a common concern for Peruvian cultural identity. This article not only sheds light on the complexity of contemporary academic music from Peru, but also invites a reconsideration of traditional aesthetic categories and perceptions of innovation in musical composition.*

Keywords
Enrique Iturriaga; José Ignacio López Ramírez Gastón; Musical narrative; Spectrographic analysis; Peruvian music

Introducción

Enrique Iturriaga y José Ignacio López Ramírez Gastón son probablemente una expresión extrema de lo que significa estar en las antípodas del panorama de la composición musical en el Perú postmoderno. En la cultura institucional de la Universidad Nacional de Música Iturriaga es casi una figura fundacional, miembro de la primera generación de compositores formados en dicha institución. Pianista efectivo, educado en la academia Sas-Rosay, discípulo de Rodolfo Holzmann y profesor principal de múltiples compositores peruanos durante las últimas décadas del siglo XX, su posición en la historia de la UNM es indiscutible. López, en contraste, y a pesar de ser prolífico en la escritura de artículos académicos sobre música electrónica peruana (Alvarado, 2021) es una suerte de *outsider*, formado fuera de la UNM y de su esfera de influencia. Doctor en música por computadora por la Universidad de California, San Diego, estudió con Miller Puckette, una de las figuras más importantes de la cultura de la música contemporánea por computadora. Su formación, dentro de los cánones de un conservatorio tradicional, es poco ortodoxa. Sin entrenamiento formal en armonía clásica, contrapunto y orquestación, es una figura que ni siquiera habría sido reconocida como compositor académico en el siglo XIX, ni tampoco dentro de los círculos más conservadores en el siglo XX (López, 2019). De primera impresión, nada parecería unir a ambos compositores, pero es el caso que las obras *Pregón y Danza* de Iturriaga y *Filo errante 2.1* de López son alimentadas por la misma inspiración: el intento de preservar, musicalmente, el recuerdo de una Lima que poco a poco deja de existir. Resulta pertinente, entonces, contrastar ambas obras, en el ánimo de explorar si, a pesar de la distancia entre las estéticas propuestas por ambos compositores, hay elementos musicales subyacentes que unan su trabajo, más allá de la intención manifiesta de preservar la memoria cultural. La condición de *outsider* de López en la

narrativa histórica de la UNM hace especialmente valiosa la discusión de los puentes entre su trabajo y el de Iturriaga. La comunidad de la música clásica contemporánea en el Perú es pequeña y desconocida para el gran público, lo cual entraña el peligro de la endogamia intelectual. El análisis de los puentes entre la historia oficial de la UNM y manifestaciones culturales aparentemente lejanas a ese relato puede ser un aporte a la construcción de una perspectiva más inclusiva y abierta, que contribuya a desarrollar una narrativa distinta, con mejores conexiones hacia otros sectores de la sociedad fuera del círculo íntimo de la comunidad académica de la UNM.

Los compositores

Enrique Iturriaga pertenece a la primera generación de compositores formados en el Conservatorio Nacional de Música (hoy Universidad Nacional de Música). Desarrolló su carrera en un período marcado por una intensa actividad y un interés por la renovación en la música clásica peruana (Holzmann, 1949). Nacido en 1918, fue parte de una generación que buscaba una identidad musical propia para el Perú, integrando elementos de la música folclórica con las técnicas de la música moderna (Maloff, 2007); en particular las armonías pantonales, así como texturas y estructuras formales influidas por el neoclasicismo. Entre sus obras más interpretadas figuran *Tres canciones para coro y orquesta* (1971), basada en poemas traducidos por José María Arguedas, Las cumbres (1950), para coro, con texto de Sebastián Salazar Bondy, y *Pregón y Danza* (1953), para piano. Iturriaga fue también un educador importante, enseñando composición, contrapunto y armonía a diversas generaciones de músicos peruanos. Su evidente dedicación y amor por la docencia le ha ganado un lugar destacado en la memoria colectiva de la UNM.

José Ignacio López Ramírez-Gastón obtuvo su título de Doctor y Magíster en Música por la University of California San Diego y es Licenciado por el Departamento de Estudios Comparados de la Ohio State University en Estados Unidos. Su carrera como compositor se ha desarrollado durante el final del siglo XX y principios del XXI, y ha trabajado en un contexto histórico y cultural significativamente distinto al de Iturriaga. Este periodo se caracteriza por una fuerte influencia de la tecnología en la música, el acceso a una amplia gama de información musical de todo el mundo a través del internet y la fusión de estilos tradicionales con elementos modernos. Su trabajo se caracteriza por su enfoque innovador y experimental, especialmente en el uso de tecnologías avanzadas y música electrónica. Inició su interés musical con el rock y rápidamente se adentra en el uso de sintetizadores y computadoras (López, 2019), lo que refleja su fascinación por las máquinas y la ciencia ficción. Se considera un "retrofuturista", explorando las posibilidades sonoras de dispositivos modernos como celulares y *laptops*. Ha sido también docente en la UNM, donde ha abogado por la importancia de la música electrónica y experimental en la enseñanza de la composición (López, 2019), y es un referente para una nueva generación de compositores que ha explorado extensamente la música electrónica gracias a su influencia.

La memoria capturada

La obra *Pregón y Danza* de Enrique Iturriaga se inspira en los ecos de la vida nocturna de Lima, capturando la esencia de los pregones callejeros que el compositor experimentaba al volver a casa tras encuentros nocturnos con amigos e intelectuales. La pieza incorpora

el pregón "Revolución caliente", evocativo de una golosina tradicional vendida en las calles, trasladando así un fragmento de la cultura popular limeña al ámbito de la música clásica. Iturriaga toma la estructura del "preludio y danza", arraigada en la tradición musical española, y la adapta mediante la sustitución del preludio por un pregón, fusionando ambas influencias culturales. La sección de la danza de la obra se ve imbuida por la inspiración de la música andina, reflejando un profundo respeto y valoración por las raíces indígenas del Perú. Este cruce entre lo urbano y lo tradicional, lo local y lo universal, constituye un ejemplo de las formas en que Iturriaga representa la identidad cultural peruana dentro de un lenguaje musical propio.

Filo errante 2.1 es una composición electroacústica de José Ignacio López Ramírez Gastón, que se sumerge en el paisaje sonoro tradicional de Lima, a través de la figura del afilador de cuchillos. Esta obra captura la esencia de una práctica cultural que se ha mantenido a lo largo de los años, donde el afilador, recorriendo las calles puerta a puerta, anuncia su presencia con el sonido característico de una flauta de pan, incorporando así un elemento musical distintivo en el entorno urbano. López teje en *Filo errante 2.1* tres elementos cruciales: primero, una interpretación nostálgica y una reconfiguración del concepto de *Una Lima que se va* de José Gálvez (Gálvez, 1921), reflexionando sobre la transformación del paisaje sonoro de la capital; segundo, una crítica al cambio de paradigma en la economía informal peruana, que hoy en día favorece productos masificados comercialmente sobre servicios callejeros tradicionales; y tercero, una exploración del rol de la estética musical, las prácticas y la instrumentación en la representación sonora de contextos culturales.

El análisis del discurso musical

La manera en que la música puede ser comprendida a través de analogías con los relatos ha sido ampliamente estudiada en la musicología contemporánea. Aunque no existe un consenso sobre la validez de este recurso para el análisis, las herramientas utilizadas en esta aproximación continúan en uso y desarrollo (Millard, 2018).

El término *discurso musical* es utilizado en este texto para representar la forma en que un flujo de ideas se organiza en una composición musical. De manera similar a la narrativa escrita, una obra musical puede dividirse en un conjunto de secciones en las cuales se trabajan determinados elementos o ideas musicales. Las secciones pueden clasificarse por la función que tienen dentro del relato: las que presentan elementos por primera vez son secciones de *exposición*, aquellas que elaboran material presentado previamente son secciones de *desarrollo*, las que cumplen la función de conectar otras secciones son *transiciones*. Puede haber también aquellas que sirven de preparación general antes de iniciar la exposición de ideas, llamadas *introducción*, así como otras que tienen la función de señalar el fin de la composición, llamadas *conclusión*. Estas secciones pueden subdividirse en unidades más pequeñas, así como agruparse en conjuntos más grandes, como sucede con las que, agrupadas, conforman los dos movimientos de *Pregón y Danza*.

La sucesión de estas secciones está inscrita en el contexto de una "línea de tensión" que atraviesa toda la composición. Generalmente, las composiciones musicales se inician en puntos de estabilidad que atraviesan sucesivas olas de tensión y distensión hasta llegar a un punto climático, resuelto de manera definitiva al final de la composición.

La línea de tensión es administrada intencionalmente por el compositor a través de la disposición de los elementos en el relato y el uso de técnicas de diverso tipo para producir las tensiones y distensiones. En la música de Iturriaga, por ejemplo, el uso de la armonía es fundamental para la gestión de la línea de tensión, mientras que en la música de López la densidad de la textura (entendida como niveles de menor o mayor actividad dentro de la textura) cumple un rol similar. Por supuesto, la armonía y la textura son insuficientes, por sí mismas, para generar un relato musical interesante. Es, en ambos casos, la combinación y aporte de los diversos elementos lo que finalmente construye una narrativa atractiva.

En este artículo se utiliza el análisis espectral como principal herramienta para determinar la estructura de la música, tanto en el caso de Iturriaga como en el caso de López. El análisis espectral permite ver todas las frecuencias utilizadas a lo largo de las obras, y sus respectivas amplitudes de onda. Esta visualización permite observar diferencias de textura a lo largo de la obra, que suelen indicar cambios de secciones en la estructura. La observación del incremento de frecuencias agudas, así como del incremento de la amplitud de onda, suele ser un buen indicador para rastrear el progreso de la línea de tensión. Así, la gráfica espectral se convierte en una herramienta efectiva para explorar el discurso musical de ambas composiciones.

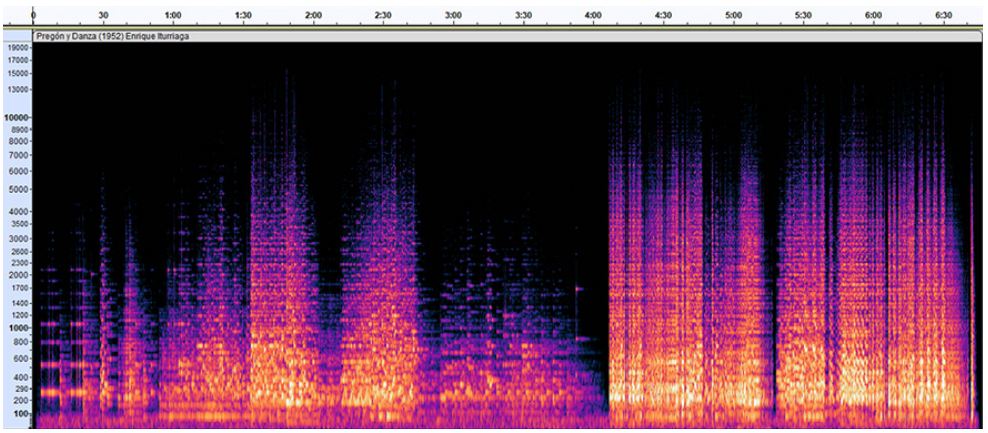
El análisis del discurso puede presentar más aspectos de los que son abordados en este artículo. Los que se utilizan aquí son suficientes para demostrar un paralelo insospechado entre las composiciones estudiadas.

Para el análisis del trabajo de Iturriaga y López se han utilizaron grabaciones específicas de cada obra. En el caso de Iturriaga, la versión de Gustavo la Cruz, obtenida de YouTube. Para López, una versión proporcionada por el propio compositor a través del sitio *web archive.org*. El análisis espectral puede presentar diferencias cuando se usan otras versiones de las composiciones. Este artículo es un análisis de una manifestación concreta de las composiciones estudiadas.

Análisis del discurso musical en *Pregón y Danza*

Pregón y Danza es una obra para piano solo en dos movimientos: uno lento, *Pregón*, y otro rápido, *Danza*. Ambos movimientos están escritos, fundamentalmente, en forma *ABA*, aunque hay diferencias en la manera en que son articuladas las secciones.

Figura 1
Espectrograma de Pregón y Danza



Nota. Elaboración propia

El *Pregón* se inicia con una introducción que va hasta el segundo 0 '49 de la grabación, cuando aparece una sección donde se expone el tema de la pieza, una melodía que puede dividirse en unas parte *a* y *b*. En esta exposición se presenta la melodía una primera vez, y una segunda en forma variada. Esta variación conduce a un punto climático donde concluye esta primera sección. Sigue un breve pasaje, y luego una sección de desarrollo de dos fases. La primera desarrolla la parte *a* del tema, y la segunda la parte *b*. A esto sigue una reexposición del tema, en dos instancias, ambas en forma variada. Entonces, tenemos el esquema:

- Introducción
- Exposición
- Transición
- Desarrollo (en dos fases)
- Reexposición

La *Danza* no empieza con una introducción; dada su característica brutalista, el inicio es directo.[1] Tiene dos temas principales llamados *A* y *B* en este análisis. El tema *A* es expuesto desde el minuto 4 '06 hasta el minuto 4' 22, donde empieza la exposición del tema *B*, que culmina en el minuto 4 '35. Sigue una sección de desarrollo en tres fases, donde la primera desarrolla el tema *A*, la segunda el tema *B*, y la tercera nuevamente el tema *A*. Continúa con una transición que conduce a una sección central, alusiva al género

1. El brutalismo es una tendencia arquitectónica que se destaca por el uso de materiales crudos, formas geométricas simples y estructuras masivas y funcionales. En la composición, esta estética puede traducirse en música que prioriza la fuerza y la textura áspera, con un enfoque directo y minimalista, evitando ornamentaciones o complejidades superfluas (definición propuesto por el investigador).

Triste arequipeño. Después del triste se inicia una larga transición, con material propio, hacia la reexposición. En ésta se presenta nuevamente el tema *A*, se repite una de las fases del desarrollo, en la que se desarrolla el tema *A*, luego una síntesis del tema *B* que con el material de la transición hacia la reexposición conducen a una breve coda. El esquema resultante es el siguiente:

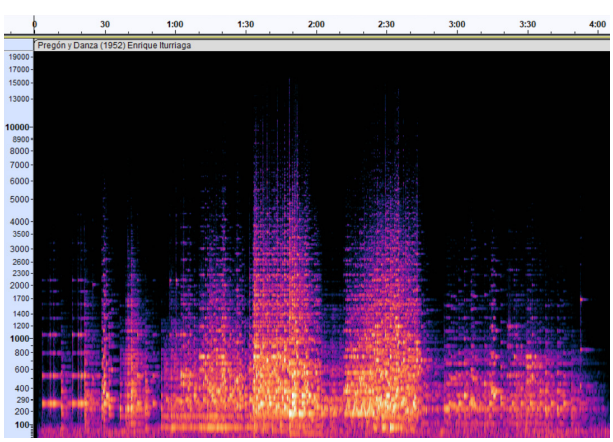
- Exposición: tema *A* y tema *B*
- Desarrollo (en tres fases)
- Transición
- Triste
- Transición
- Reexposición: Tema A
- Segundo desarrollo (o más bien repetición de una sección de desarrollo), síntesis de tema B y material de la transición a la reexposición
- Coda

La narrativa, en ambos movimientos, corresponde a un modelo convencional, que podríamos llamar aristotélico. *Grosso modo*, los materiales principales expuestos al inicio, son elaborados en una sección de desarrollo, y luego re expuestos con cambios que son consecuencia del transcurrir de la pieza.

El análisis espectrográfico permite identificar, en el caso del primer movimiento, una ampliación de las frecuencias, así como un incremento en la amplitud, hacia la sección central del movimiento, y un posterior decrecimiento de ambos parámetros, lo que determina que la tensión en el movimiento aumente paulatinamente hasta llegar a un punto climático aproximadamente en el minuto 2'26, después del cual se produce una paulatina resolución.

Figura 2

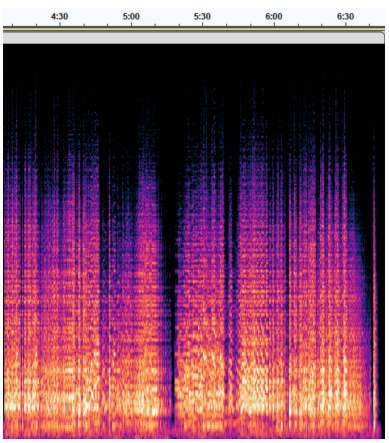
Espectrograma del primer movimiento de Pregón y Danza



Nota. Elaboración propia

En el caso del segundo movimiento, el análisis espectrográfico permite determinar la presencia del mismo modelo de desarrollo de la tensión, aunque el incremento de las frecuencias y el crecimiento de la amplitud no son tan marcados como en el primer movimiento; se aprecia un uso relativamente homogéneo de un rango de frecuencias durante todo el movimiento, pero hay un apreciable incremento de la amplitud hacia la mitad del movimiento que denota el incremento de la tensión, así como una reducción del rango de frecuencias y de la amplitud hacia el final del movimiento. De esta manera, se observa que el manejo de la tensión corresponde también a un esquema aristotélico.

Figura 3
Espectrograma del segundo movimiento de Pregón y Danza



Nota. Elaboración propia

A efectos de este análisis, el aspecto central es el tratamiento del tema del *pregón*, reminiscente del pregón "Revolución caliente", que fuera tradicional en la Lima de Enrique Iturriaga. El uso de armonías con novenas, oncenas y trecenas añadidas (en diversos casos), la dinámica *piano* (poca amplitud de onda) y los registros graves en el primer movimiento ayudan a dar al *Pregón* una atmósfera etérea. El cambio de registro que se produce en la última aparición del tema del *Pregón* pareciera evocar una lejanía de la melodía, que en el programa del compositor puede corresponder a la lejanía del pregonero en la niebla, pero en el contexto de las tradiciones que se pierden en la vida urbana, puede también corresponder con una lejanía, cada vez mayor, en el tiempo.

Análisis del discurso musical en Filo errante 2.1
La obra está compuesta con base en *samples* de un conjunto de sonidos producidos por un piano, incluyendo aquellos generados mediante el uso de técnicas extendidas, y *samples* de los que emite un afilador de cuchillos. Si bien esta descripción pudiera dar pie a imaginar un conjunto amplio y heterogéneo de muestras de audio, lo cierto que es estas fuentes de sonido se utilizaron para producir tres elementos principales: uno, el sonido que resulta al oprimir una tecla del piano (donde muchas veces se suprime el

ataque), otro, el sonido de aire (con múltiples frecuencias) al soplar la flauta de pan de un afilador de cuchillos y, por último, sonidos obtenidos por medio de síntesis granular, tanto usando como fuente el sonido de la tecla del piano (de mayor característica percusiva), como el sonido de aire del afilador. Se usan también otros timbres, pero la obra gira principalmente sobre estos tres.

Por lo tanto se propone que la estructura de la obra es la siguiente:

Exposición:

- Primera parte (exposición de sonido al presionar una tecla del piano): de 0:00 a 0:31
- Pasaje: de 0:31 a 0:38
- Segunda parte (exposición de sonido de viento): de 0:38 a 1:23

Desarrollo:

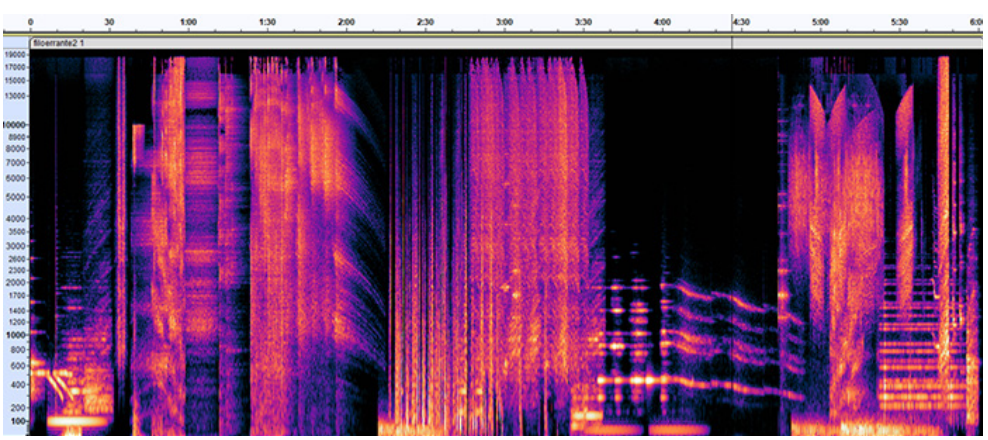
- Fase 1: de 1:23 a 2:17
- Fase 2: de 2:17 a 3:38
- Fase 3: de 3:38 a 4:43
- Fase 4: de 4:34 a 5:22

Conclusión:

- Conclusión: de 5:22 a 6:02

Figura 4

Espectrograma de Filo errante 2.1.



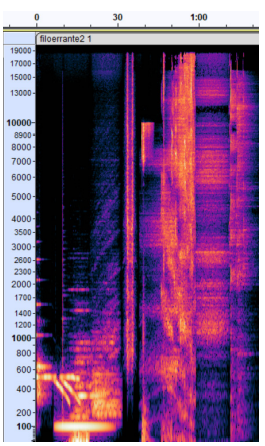
Nota. Elaboración propia

La primera sección, del 0:00 al 0:31 de la obra, sirve como exposición del sonido de la tecla del piano. La obra se inicia con este sonido expuesto sin mayor procesamiento, siendo posible identificar la procedencia concreta del sonido. Inmediatamente es acompañado por otras instancias de este sonido, con el ataque suprimido, de tal forma

que parecen armónicos. Luego se escucha el sonido del raspado de las cuerdas del piano con el pedal levantado, pero con el ataque suprimido, y sobre este sonido se produce un *glissando* ascendente, que señala el fin de esta sección. Sigue una breve transición donde se expone el sonido de viento, que ingresa invertido (de atrás hacia adelante) y es reproducido de inmediato en su forma original, conformando un reflejo auditivo exacto de la parte anterior. Prosigue una segunda sección, en la que se desarrolla el sonido de viento con distintos tratamientos a lo largo de cuatro sub-secciones. La última, termina con un lento *glissando* descendente, que señala el final de la sección y el final de la exposición.

Figura 5

Espectrograma de la exposición, incluyendo la primera parte, un pasaje y una segunda parte, en Filo errante 2.1.



Nota. Elaboración propia

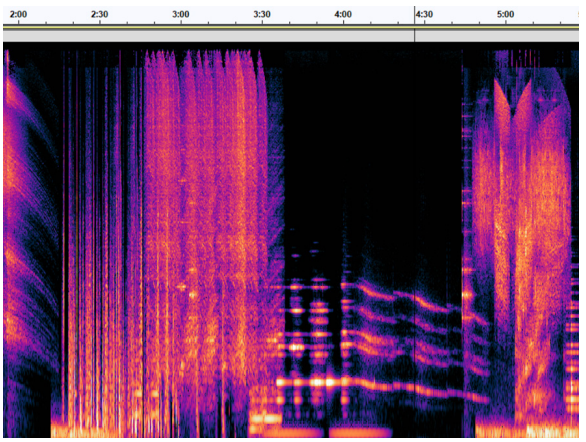
En la primera fase del desarrollo encontramos nuevamente un desarrollo del sonido de viento, pero en este caso utilizando sonidos producidos por síntesis granular. La sección concluye con un lento *glissando* descendente.

Al inicio de la segunda fase del desarrollo desaparece el sonido de viento, y tienen prominencia los sonidos percusivos obtenidos con síntesis granular a partir del *sample* de la tecla del piano. Hacia la mitad de esta sección regresan los sonidos de viento producidos con síntesis granular, y al poco tiempo desaparecen los de naturaleza percusiva. Es la primera vez en que se aprecia una superposición de estructuras: una primera sub-sección se superpone brevemente sobre una segunda, haciendo que la división estructural sea difusa.

La tercera fase desarrolla, inicialmente, solo el sonido de la tecla del piano, pero sin el ataque y luego, el sonido de viento, en un lento *glissando* descendente. La cuarta fase se inicia con el sonido de la tecla del piano, con la frecuencia del ataque alterada, pareciendo el sonido de una campana. El *glissando* de la sección anterior sigue operando por algunos segundos, con lo cual tenemos nuevamente una separación estructural difusa. Regresan luego los sonidos de viento procesados con síntesis granular.

Figura 6

Espectrograma del desarrollo de Filo errante 2.1.

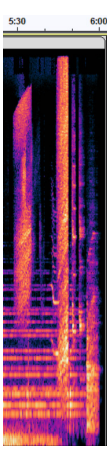


Nota. Elaboración propia

La conclusión empieza con la aparición de un acorde cerrado en el piano, en registro medio. Llama la atención, porque es la primera referencia a la música temperada, y en el contexto de lo que hemos escuchado anteriormente el contraste es alto. El acorde se presenta inicialmente sin ataque, pero es repetido en varias instancias con ataque, lo que hace que su ingreso sea sutil y sea posible luego identificar su origen concreto. Aparecen brevemente teclas de piano sin ataque y sonidos de viento procesados con síntesis modular, en diversas alturas, y luego, por primera vez y en dos ocasiones, el sonido característico del afilador, sin mayor procesamiento, reconocible. La resonancia de la última instancia se combina con el sonido de la tecla más grave del piano para concluir la pieza.

Figura 7

Espectrograma de la séptima sección de Filo errante 2.1.



Nota. Elaboración propia

Filo Errante 2.1 presenta una estructura en algunos aspectos similar a *Pregón y Danza*; se inicia con la exposición de los principales elementos de la obra, desarrollados en una serie de fases, y se presenta una conclusión. En términos de la estructuración del discurso hay, sin embargo, un par de diferencias fundamentales, que dan cuenta de la distancia que separa a ambas obras en el tiempo, en cuanto responden a paradigmas filosóficos diferentes.

En primer término, se puede señalar que las divisiones estructurales en *Filo errante 2.1* son en muchas ocasiones difusas, y de hecho se puede afirmar que una de las técnicas utilizadas para lograr la cohesión entre las diversas secciones es justamente la superposición de secciones.

En segundo término, y de vital importancia respecto del análisis del discurso, en el caso de *Filo errante 2.1* el elemento principal de la obra, el sonido característico del afilador de cuchillos, es revelado en forma expresa solamente al *final de la obra.* Esto es importante porque, si bien en la estructura general de la obra se puede apreciar un flujo de información que podría relacionarse con lo aristotélico, la develación de la idea principal en la obra revela un pensamiento de otro tipo. Este recurso, conocido en la literatura como *revelación tardía*, existe desde el tiempo de los griegos, más su popularización y refinamiento son característicos del modernismo y postmodernismo, y se puede, incluso, apreciar en el terreno de la cultura popular contemporánea, por ejemplo, en muchas de las películas de Christopher Nolan.

Conclusiones

Una primera conclusión a resaltar es la similitud discursiva entre ambas obras. Si bien la técnica de la revelación tardía ubica a López en una esfera más cercana al pensamiento narrativo contemporáneo, en ambas obras se procede a exponer los materiales principales y luego a desarrollarlos utilizando una diversidad de técnicas. En ese sentido, ambas obras tienen una cercanía con un esquema narrativo aristotélico. En esa misma línea, si se usa el análisis espectrográfico para observar la progresión en el uso de registros y el incremento o decrecimiento de la amplitud como indicadores del proceso de tensión y distensión en la obra, encontramos que los procedimientos son similares en ambos casos: las obras exponen sus materiales principales en un contexto de relativa estabilidad, para luego iniciar una curva de tensión ascendente que es finalmente resuelta de manera definitiva después de pasar por múltiples instancias de mayor o menor tensión o distensión. Esto es llamativo porque, a pesar de las notables diferencias en los medios musicales para producir los discursos, hay claramente un sustrato narrativo que es muy similar en ambos casos, sugiriendo un tratamiento común en lo más sustancial del relato. Esto puede también alimentar una discusión sobre la distancia que existe entre la música conservadora y la música experimental. Si en el sustrato narrativo ambos tipos de música comparten la misma esencia, es posible que la distancia entre ellas sea menor a lo que normalmente se asume. Un hecho interesante, en los casos estudiados, es que ambos movimientos de la obra de Iturriaga presentan una forma cerrada, mientras que la obra de López tiene una forma abierta. La obra de éste último, sin embargo, presenta una suerte de retorno al mostrar de manera explícita las fuentes concretas de sonido que alimentan toda la composición; algo así como un regreso al origen. Curiosamente, las reexposiciones en

los movimientos de *Pregón y danza* no son tampoco literales, no se retorna exactamente a lo mismo. Hay algo de forma abierta en la forma cerrada de Iturriaga, así como algo de forma cerrada en la forma abierta de López. Nuevamente, un encuentro entre mundos diferentes.

Por último, es pertinente resaltar el uso constante de un vocabulario prestado del análisis literario en este trabajo. El préstamo responde a motivos pragmáticos; es simplemente un vocabulario útil para describir la organización de ideas que se analiza en ambas composiciones. Pero una vez que se llega a la conclusión de que ambas composiciones comparten un sustrato narrativo, vale la pena preguntarse si esto es algo particular de los casos estudiados, o si se trata más bien de un fenómeno general, que quizás sea extrapolable no solamente a otros casos en la música, sino también en la danza, el teatro y la literatura, es decir en manifestaciones artísticas que se desenvuelven en el tiempo. Dado el uso de vocabulario literario, la pregunta parece estar automáticamente respondida. Quizás lo que observamos en la música de López e Iturriaga es una manifestación de particularidades de la mente humana, adaptada a través de la evolución biológica, para compartir narrativas por medios que no se limitan al lenguaje hablado. Esta posibilidad se explora en diversas investigaciones sobre música y psicología (Patel, 2010; Malloch y Trevarthen, 2018; Cross, 2004). Bajo esta luz la música sería una forma de explotar la disposición de la mente humana hacia la narrativa para realizar un intercambio que trasciende la utilidad práctica del lenguaje; para compartir sentimientos y mundos internos que no se puede expresar, completamente, solo con las palabras.

Rol de autores CrediT

MSCP:	Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.

Fuentes de financiamiento
La investigación fue en su totalidad autofinanciada por el autor de este trabajo.

Conflicto de interés
El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.

Aspectos éticos
Se cumplió con las normas éticas, los código de conducta para la investigación y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical.*

Referencias

Alvarado, M. P. (2021). *Nostalgia desde la diáspora: Construcción de una música electroacústica peruana a través de la poesía en los casos de Intensidad y Altura de César Bolaños (1964) y Los Dados Eternos de Rajmil Fischman (1991)* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Institucional. http://hdl.handle.net/20.500.12404/19147

Cross, I. (2004). Music, meaning, ambiguity, and evolution. In D. Miell, R. MacDonald, & D. Hargreaves (Eds.), *Musical Communication* (pp. 27 - 44). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198529361.003.0002

Gálvez, J. (1921). *Una Lima que se va*. Editorial Euforion.

Holzmann, R. (1949). Aporte para la emancipación de la música peruana: ¿Es posible usar la escala pentáfona para la composición? *Revista de Estudios Musicales, 1*(1), 61-80.

López, J. I. (2019, 26 de septiembre). *Somos ultrapuritanos y ultranacionalistas. Perú 21.* https://peru21.pe/cultura/jose-ignacio-lopez-ramirez-gaston-somos-ultrapuritanos-y-ultranacionalistas-noticia/

Malloch, S., & Trevarthen, C. (2018). The human nature of music. *Frontiers in Psychology, 9,* 1-21. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01680

Maloff, N. (2007). *Convergence of European, indigenous and popular idioms in the works of Peruvian composer Enrique Iturriaga* [Tesis de doctorado, Universidad de British Columbia]. University of British Columbia Library. https://open.library.ubc.ca/soa/clRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0066254

Millard, R. (2018). Telling tales: A survey of narratological approaches to music. *Current Musicology*, (103), 5 - 44. https://doi.org/10.7916/cm.v0i103.5381

Patel, A. D. (2010). Music, biological evolution, and the brain. En C. Levander & C. Henry (Eds.), *Emerging Disciplines* (pp. 9 - 144). Rice University Press. https://pages.ucsd.edu/~rbelew/courses/cogs260_s10/readings/Patel10_music_evolution.pdf

Daniel Alonso Canales Madero
(Lima, 1998)



Guitarrista y arreglista. Comenzó sus estudios bajo la guía de Marco Rivas en el 2015. Desde 2016 ha desarrollado su técnica y conocimientos con Daniel Romero. Ha participado en clases magistrales de guitarra clásica impartidas por Virginia Yep, Santiago Becerra y Simone Vallerotonda. En 2021 se adentró en el estudio del laúd bajo la dirección de María Eugenia Codina. Actualmente, es profesor de guitarra en la Escuela de Música Strauss, director musical de la agrupación multidisciplinaria Los Reales y miembro del Cuarteto Koribeni, donde explora repertorio latinoamericano y peruano.

Víctor Hugo Ñopo Olazábal
(Lima, 1974)



Doctor en Administración y Magíster en Ciencias Empresariales por la Universidad San Ignacio de Loyola. Egresado de la Universidad Nacional de Música (UNM). Investigador reconocido por el Registro Nacional de Ciencia, Tecnología y de Innovación Tecnológica (RENACYT). Director del Instituto de Investigación de la UNM y cofundador de la Escuela de Música Vivace. Productor del Festival Internacional de Guitarra Vivace y del Concurso Internacional Ciudad de Lima. Ha ofrecido conciertos, cursos y ponencias en América Latina y Europa y ha publicado diversos trabajos de investigación. Es director de tesis y enseña metodología de la investigación en diversas universidades.

“Para mantener la cordura”: experiencias sobre la práctica del *songwriting* durante la pandemia del COVID-19

“To keep one's sanity": experiences of the practice of songwriting during the COVID-19 pandemic

Daniel Alonso Canales Madero
Universidad Nacional de Música
Lima, Perú
2020020335@unm.edu.pe
https://orcid.org/0009-0002-3977-9210

Víctor Hugo Ñopo Olazábal
Universidad Nacional de Música
Lima, Perú
vnopo@unm.edu.pe
https://orcid.org/0000-0002-5797-5330

Recibido: 12 de agosto 2024 / Aceptado: 16 de septiembre 2024

Resumen
Este estudio explora las experiencias de *songwriting* durante la pandemia de COVID-19, con el fin de comprender cómo circunstancias excepcionales afectaron la creatividad y el proceso compositivo de los músicos. Se realizó un estudio fenomenológico con cinco participantes de diferentes especialidades, residentes en el Perú, utilizando entrevistas semiestructuradas. Las transcripciones se codificaron y analizaron temáticamente. Como resultado, se generaron dos categorías teóricas: a) procesos y uso de herramientas tecnológicas para la creación musical y b) impacto de la pandemia en la práctica del *songwriting*. Se identificaron similitudes en los procesos de composición y variantes en cómo la pandemia influyó en las temáticas abordadas. Las experiencias documentadas en este estudio enriquecen el conocimiento teórico sobre los procesos y etapas de la composición de canciones. Además, ofrecen a los músicos herramientas para afrontar futuras adversidades, fortaleciendo su resiliencia y adaptación ante los desafíos.

ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, Vol. 8, N° 2, julio-diciembre, 2024.
https://doi.org/10.62230/antec.v8i2.252

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-Noderivatives 4.0 International (CC BY NC ND).

Palabras clave
composición de canciones; pandemia; COVID-19; fenomenología; composición musical

Abstract
This study explores songwriting experiences during the COVID-19 pandemic, in order to understand how exceptional circumstances affected musicians' creativity and compositional process. A phenomenological study was carried out with five participants from different specialties, residing in Peru, using semi-structured interviews. Transcripts were coded and analyzed thematically. As a result, two theoretical categories were generated: a) processes and use of technological tools for musical creation and b) impact of the pandemic on songwriting. Similarities were identified in the composition processes and variants in how the pandemic influenced the topics addressed. The experiences documented in this study enrich theoretical knowledge about the processes and stages of songwriting. In addition, they offer musicians tools to face future adversities, strengthening their resilience and adaptation to challenges.

Keywords
songwriting; pandemic; COVID-19; phenomenology; musical composition

Introducción

El *songwriting* es una práctica musical en la que se crean canciones con letras basadas en experiencias personales, utilizándolas como una forma de reflexión y comunicación con los demás (Baker y MacDonald, 2013; Carless, 2018), involucrando letra, melodía, ritmo, apoyo armónico y aspectos performativos como la técnica vocal e instrumental (Kratus, 2016). No depende necesariamente de la notación musical tradicional, lo que sugiere una naturaleza interdisciplinaria y creativa. Este proceso no solo permite expresar emociones, sino también explorar y comunicar vivencias más íntimas a través de la música (Baker *et al.*, 2008). Además, esta forma de componer se emplea con éxito en el ámbito de la salud (Ficken, 1976; McCaffrey *et al.*, 2020), por su potencial como una terapia eficaz. Durante situaciones de crisis como la pandemia de COVID-19, el *songwriting* adquirió una relevancia aún mayor. Músicos de todo el mundo, enfrentándose al aislamiento social y a la incertidumbre, recurrieron a la composición de canciones no solo como una salida creativa, sino también como un medio para procesar sus experiencias (Breakwell y Jaspal, 2022). Diversos estudios muestran cómo la pandemia afectó significativamente la vida de los músicos, modificando su relación con la creación musical y, en particular, con la composición de música y letra (Carfoot, 2021; Onderdijk *et al.*, 2021). Este fenómeno merece un estudio en contextos culturales específicos como el del Perú.

A pesar de la creciente literatura sobre *songwriting* durante la pandemia, la mayoría de los estudios se han centrado en países como Australia, Estados Unidos, Alemania, Países Bajos y Bélgica (Carfoot, 2021; Onderdijk *et al.*, 2021; Denk *et al.*, 2022). mostrando cómo los músicos han apelado al *songwriting* como una herramienta para enfrentar el estrés y la incertidumbre, y cómo este proceso influyó en sus creaciones. Hay una notable brecha en la literatura relacionada con las experiencias de los músicos en América Latina, y en particular en el Perú, un país con una rica tradición musical y una

dinámica cultural única (Romero, 2021), que abre una oportunidad para explorar cómo los músicos peruanos vivieron y adaptaron su práctica de *songwriting* en respuesta a las circunstancias excepcionales de la pandemia.

Práctica del *songwriting* en contextos de crisis

1. El arte de tejer emoción, palabra y sonido

Aunque generalmente lo enseñan músicos profesionales, el *songwriting* es adoptado tanto por aficionados como por profesionales (Gee *et al.*, 2019). La composición de canciones también se entiende como una actividad que exige una conexión íntima con los propios sentimientos y la capacidad de expresarlos. David Carless (2018) subraya que una profunda conexión con el proceso creativo es esencial para la composición de una canción; conexión que aunque difícil de controlar o comprender por completo, es palpable en su ausencia en una pieza escrita o musical, y se asemeja a la relación íntima entre un jinete y su caballo.

Jackie Wiggins (2007) sugiere que la creación de música original ha sido conocida históricamente como composición e improvisación en el contexto de la educación musical. En esa misma línea, la composición de música popular se denomina usualmente como songwriting en lugar de composición (Zak, 2001). Ambos, el *songwriting* y la composición se consideran procesos o fases dentro de una cadena más amplia de procesos que incluyen la producción musical (Tobias, 2013).

Según Phillip McIntyre (2001), en la música popular occidental contemporánea, el *songwriter* o compositor de canciones es quien realiza el trabajo creativo conocido como canción, aunque se duda qué constituye una canción. Martin Isherwood (2014) señala que en las instituciones educativas del Reino Unido hay poco consenso sobre ello. Por otro lado, Allan Moore (2010) propone un cambio terminológico, sugiriendo que se distinga entre canción, como aquello que se interpreta en vivo, y *pista de audio*, como una interpretación única al ser una grabación.

Asimismo, la canción puede considerarse como un conjunto de estrategias específicas de producción musical que contribuyen a su grabación (Bennett, 2015; McIntyre, 2008). Stephen Citron (2008) enfatiza que el simple hecho de sentarse frente a una computadora, manipular un controlador MIDI, grabar la canción y exportarla en formato digital, no constituye *songwriting*. Su postura remite a un estilo de composición de canciones más tradicional. No obstante, la computadora y los procesos de producción musical son herramientas que pueden organizar y potenciar esta práctica (Brown, 2007; Mooney, 2010).

En cuanto a la constitución de esta forma de creación como fenómeno social, K. Peter Etzkorn (1964) señala que ninguna creación es puramente individual; siempre se representa la conciencia colectiva de los participantes dentro de la sociedad, lo que influye en el significado que cada compositor atribuye a la canción. A principios de los años 60, cuando los adolescentes británicos conocieron el *blues* y al rocanrol, aprendieron la práctica del *songwriting* en contextos no formales. Muchos realizaban esta actividad escribiendo letras con una guitarra en mano, práctica no siempre bien documentada en la literatura correspondiente (Marrington, 2016).

2. Proceso creativo y producción musical en tiempos de pandemia

Para los compositores de música popular contemporánea occidental que operan dentro de la tradición angloamericana, el dominio del sistema armónico, la notación musical, la estructura de las canciones y la construcción lírica son elementos esenciales en el proceso creativo (McIntyre, 2001). Sin embargo, la composición de canciones es un proceso enigmático que no siempre sigue un orden lineal. Se puede comenzar creando el coro, desarrollando la letra de una estrofa o estableciendo una progresión armónica y un patrón rítmico (Carless, 2018). Cósimo Colazzo (2016) añade que la composición es siempre una apuesta, ya que, a pesar de contar con conocimiento preliminar, no es posible dominar todos los aspectos del proceso.

Este proceso a menudo se complementa con la producción musical, un componente en la grabación de canciones que abarca diversas etapas, como la secuenciación MIDI y otros arreglos necesarios para completar la composición (Airy y Parr, 2001; Moorefield, 2005; Seddon, 2006; Webster, 2007). Roey Izhaki (2008) subraya que la producción de música secuenciada difiere de la grabada en vivo, ya que esta última combina la composición, los arreglos musicales y el equilibrio frecuencial, aspectos fundamentales en el proceso de mezcla. Además, la creación de canciones implica una dosis de improvisación. Según Stephen Nachmanovitch (2013), ésta implica reglas que, lejos de ser limitantes, actúan como la disciplina necesaria para que la creatividad fluya.

La pandemia de COVID-19 presentó desafíos y oportunidades para los músicos, obligándolos a explorar nuevas formas de creación, colaboración y conexión con la audiencia, en un entorno predominantemente virtual (Carfoot, 2021; Onderdijk *et al.*, 2021). Durante este tiempo, la música, producida por artistas aficionados o profesionales, desempeñó un papel significativo en la vida de muchas personas, ayudándoles a sobrellevar la pandemia al generar emociones positivas y fomentar la solidaridad (Alvarez-Cueva, 2022). Como señalan Cabedo, Arriaga y Moliner (2021), factores como la edad y el sentimiento de aislamiento pudieron influir en una menor apreciación de la música durante el confinamiento. Además, la pandemia afectó gravemente la economía, especialmente en los mercados culturales y el sector de eventos en vivo (Denk *et al.*, 2022). En respuesta, Leon Botstein (2020) sugiere que la música debía reorientarse hacia los artistas locales y fomentar nuevas formas de interacción entre intérpretes y audiencia a través de plataformas virtuales, tanto para Estados Unidos como para el Perú, donde los músicos enfrentaron desafíos similares, abriendo la posibilidad de fortalecer la conexión con su audiencia y facilitar nuevas colaboraciones artísticas, como lo ilustra la investigación de Given Carfoot (2021) sobre figuras internacionales como Keir Nutall.

Método

1. Enfoque y diseño de investigación

Este estudio aborda el fenómeno del *songwriting* a partir de las experiencias de las personas en su entorno natural y a través de su interacción con el contexto, valorando las motivaciones, aspiraciones y significados que las personas atribuyen a sus acciones (López-Cano y San Cristóbal, 2014). En sintonía con esta perspectiva, Mark Olssen

(1995) afirma que el concepto de experiencia es empleado por los constructivistas, que lo utilizan para abordar y superar el dualismo entre mente y mundo. En consecuencia, se adoptó un enfoque descriptivo centrándose en el análisis de las experiencias de los participantes y extrayendo conocimientos que aportaran perspectivas sobre la composición de canciones en contextos similares (Dávila, 2006; Ramos, 2020).

En esta investigación se adoptó un diseño fenomenológico hermenéutico, un enfoque que se basa en las ideas de Martin Heidegger y Hans-Georg Gadamer, quienes desarrollaron la fenomenología desde una perspectiva interpretativa. Según Daniel Grossoehme (2014) y Brian Neubauer *et al.* (2019), la fenomenología hermenéutica busca comprender los significados subyacentes en las experiencias humanas, considerando que toda percepción está mediada por la historia personal, las circunstancias socioculturales y las interpretaciones previas del individuo. Un enfoque que ayuda a una comprensión de fenómenos complejos relacionados con el aprendizaje, el comportamiento y la comunicación.

2. Participantes

En esta investigación se reclutó a cinco participantes que debían cumplir con criterios específicos: que hubieran practicado el *songwriting* entre marzo de 2020 y diciembre de 2022 en el Perú, y que, además, tocaran un instrumento musical desde, al menos, dos años antes del inicio de la pandemia de COVID-19, para garantizar que poseyeran un nivel de competencia suficiente para reflexionar sobre los cambios en sus procesos creativos. Todos vivían en Lima durante la pandemia, excepto P3PS, quien se trasladó a Piura. Si bien el tamaño de la muestra fue pequeño, el análisis y la homogeneidad en cuanto al contexto cultural y social de los participantes (todos residentes en el Perú) permitieron que los hallazgos ofrecieran una visión representativa de las experiencias de, homogeneidad crucial para mantener la coherencia en las vivencias exploradas, lo que fortalecía el criterio de credibilidad del estudio (Lincoln y Guba, 1985).

En las investigaciones cualitativas, el énfasis se pone en la saturación teórica más que en la cantidad de participantes que, en este caso, se alcanzó al identificar patrones consistentes y recurrentes en las experiencias de los músicos. Aunque los resultados no pretenden ser generalizables, aportan conocimientos que pueden transferirse a contextos similares, consistente con los criterios de rigor cualitativos en lo que respecta a la credibilidad y la aplicabilidad (Lincoln y Guba, 1985), ya que el estudio ofrece una comprensión de las experiencias vividas por los músicos durante la pandemia. Por lo tanto, no sólo son pertinentes para el contexto de los participantes, sino también por el potencial de iluminar situaciones similares en otros entornos donde se enfrenten desafíos.

Los participantes debían tener al menos dieciocho años cumplidos antes de marzo de 2020. La delimitación de la muestra fue para obtener resultados más precisos, centrándose en una población que compartió contextos musicales y sociales similares. Cada participante fue codificado según el orden en que se le entrevistó, con las iniciales de su especialidad y género musical. Respecto a sus conocimientos, los participantes P1GR y P2CP habían concluido estudios profesionales en música, mientras que los participantes P3PS y P4GR aún eran estudiantes. Solo el participante P5PMP era autodidacta. El perfil de los entrevistados se presenta en la Tabla 1.

Tabla 1
Perfil de los participantes

Código de participante	Año de nacimiento	Sexo	Especialidad	Género	Tiempo practicando *songwriting*
P1GR	1994	Masculino	Guitarra	Rock alternativo	6 años
P2CP	1994	Femenino	Composición	Pop, Indie	14 años
P3PS	1997	Masculino	Piano	Soul, Hip Hop	15 años
P4GR	2000	Masculino	Guitarra	Rock alternativo	8 años
P5PMP	2001	Masculino	Producción musical	Pop, Latin Pop	6 años

3. Recolección y análisis de datos

Las entrevistas se llevaron a cabo a través de la plataforma Zoom, siguiendo una guía de diez preguntas abiertas, centradas en la composición de canciones durante la pandemia (ver Apéndice). En las entrevistas se realizaron ajustes en dos preguntas para optimizar la recolección de datos y obtener respuestas más precisas, alineándose con lo señalado por Markus Saarijarvi y Ewa-Lenna Bratt (2021), quienes afirman que las entrevistas por video son comparables a las presenciales, ya que facilitan la participación de individuos de diversas regiones geográficas.

A los participantes se les informó de manera verbal y por escrito sobre los objetivos del estudio y el manejo de la información. Posteriormente, firmaron su consentimiento. Las entrevistas se grabaron y luego transcribieron utilizando el programa Word. Para el análisis de los datos se empleó el *software* Atlas.ti versión 24, el cual facilitó la organización del material recopilado.

En cuanto al análisis de datos, se codificó el contenido de cada entrevista para identificar la categoría central, de la cual surgieron las categorías y subcategorías. Durante este proceso, se desarrollaron redes semánticas que clarificaron las conexiones entre los códigos, lo que favoreció identificar temas clave e interpretar las entrevistas (Saldaña, 2021). La codificación de los textos fue un proceso iterativo, efectuado por uno de los investigadores, Daniel Canales, mientras que el otro, Víctor Hugo Ñopo, revisó y ajustó los códigos y categorías. Las relaciones entre las categorías y su generación se discutieron y consensuaron por ambos investigadores.

Resultados

El análisis de las cinco entrevistas arrojó una categoría central llamada experiencias en torno a la práctica del *songwriting durante la pandemia del COVID-19*, conformada por dos categorías: a) *procesos y uso de herramientas tecnológicas para la creación musical* y b) *impacto de la pandemia en la práctica del songwriting.*

Categoría 1: procesos y uso de herramientas tecnológicas para la creación musical

Se encuentra dividida en tres subcategorías: a) *improvisación como proceso fundamental*, b) *herramientas tecnológicas y métodos para el registro de ideas* y c) *experimentación en los procesos creativos*. La síntesis del análisis de esta categoría se presenta en la Tabla 2.

Improvisación como proceso fundamental

En un contexto de incertidumbre y limitaciones sociales, la improvisación no sólo facilitó la expresión artística inmediata, sino que actuó como un mecanismo de alivio emocional. P3PS describe cómo él y sus amigos se reunían para improvisar en las calles de su barrio, como un escape necesario y una forma de mantener la conexión social en tiempos de aislamiento. Lo expresó claramente: "Entonces, cuando salíamos, la única forma de desfogar era juntarnos e improvisar unos tres o cuatro amigos". El relato destaca la adaptabilidad de los procesos creativos, donde la improvisación es una técnica artística y una respuesta directa a las circunstancias vividas, como se evidencia en la melodía presentada en la Figura 1. El participante vivía en Piura y sus experiencias fueron similares a las de los participantes radicados en Lima.

Otros participantes vieron la improvisación como el punto de partida en el proceso de *songwriting*. Para P5PMP, representaba la fase inicial, en la cual se capturaban ideas crudas y emocionales, para luego refinarlas. Decía: "Me guío bastante por lo que se me da, es decir, por lo que me hace sentir. Pero, usualmente después, cuando estoy puliendo una idea, mi perspectiva cambia un poco". El enfoque lo compartían otros participantes, quienes también capturaban ideas de manera espontánea para más tarde darles forma final. El ciclo improvisación-registro-pulido resalta la flexibilidad y fluidez del proceso creativo. Del mismo modo, los participantes P1GR y P2CP preferían capturar sus ideas espontáneamente y, en un momento posterior, revisarlas y desarrollarlas.

Figura 1

Extractos de una improvisación musical de P3PS



Nota. La composición la grabó el participante y la transcribió Alonso Canales. La notación musical la discutieron ambos investigadores, repitiendo el mismo proceso en cada una de las transcripciones.

Herramientas tecnológicas y métodos para el registro de ideas

El registro de ideas dependió de la tecnología. La elección de métodos de registro, como grabaciones en celulares o el uso de *software* de producción musical, estuvo determinada tanto por el acceso a la tecnología como por las preferencias personales de los músicos. P4GR, por ejemplo, describió su proceso: "A veces activaba la grabadora y lo hacía ahí, o, si no, tocaba y trataba de acordarme de todo para recién grabarlo".

La tecnología móvil, como la grabadora de voz en celulares, se convirtió en una buena herramienta debido a su facilidad de uso. Cuatro de los participantes destacaron la conveniencia de registrar sus ideas en sus teléfonos celulares. El registro escrito desempeñó un rol significativo; aunque el registro sonoro fue un facilitador clave, escribir en un bloc de notas digital resultó eficaz. P1GR lo ilustra claramente: "Usaba el bloc de notas del celular y escribía todo lo que podía. Cualquier cosa que se me ocurriera, lo escribía, lo escribía, lo escribía". En la Figura 2 se muestra un extracto de la letra de dos canciones registradas en el bloc de notas del teléfono celular del participante P1GR.

Figura 2

Registro escrito de dos canciones en bloc de notas del celular de P1GR

Letra 1	Letra 2
Manzanas déjenme aquí Porque ya no espero que me canten, Porque ya no espero nada de ti Manzanas...	Estoy sentado en el espacio Surcaré los cielos del engaño Movido por deseos peculiares Voy camino hacia la nada
Madre suéltame Es mi momento Déjame ir Que ahora tus semillas Vivirán conmigo Vivirán contigo	Iré a ver viejas ambiciones Y sentir el palpitar de ayer Iré a ver viejas adicciones Y sentir Y reír
En el árbol De la vida En pantanos Sucio Y una mirada en mi interior Juzgándome	No estoy mirando una cara Son máquinas que me acompañan Movido por deseos peculiares Voy sorteando olas de nada
Manzanas Manzanas déjenme aquí Que ahora tus semillas Vivirán conmigo vivirán contigo	Iré a ver viejas ambiciones Y sentir el palpitar de ayer Iré a ver viejas adicciones Y sentir Y sentir
	Iré a ver viejas ambiciones Y sentir el palpitar de ayer Iré a ver viejas adicciones Y sentir Y sentir

Por otro lado, el participante P5PMP optaba por grabar sus creaciones en un *software* de producción musical, subrayando que la familiaridad con ciertas herramientas influye en la elección del método de registro. Este hecho coadyuva a un control más preciso sobre elementos técnicos como la mezcla y la masterización, y se relaciona con la eficiencia percibida por el participante al trabajar haciendo múltiples revisiones y ediciones antes de obtener un producto final.

Experimentación en los procesos creativos

La pandemia impulsó la experimentación en los procesos creativos del *songwriting*. Hacia el final de ésta, la participante P2CP intentó estructurar su proceso creativo de manera más rutinaria y probar diversas maneras de componer. Ella explica: "He tratado de registrar estas sesiones simplemente probando distintos tipos de aproximación a la composición: una vez iniciando con acordes, otra vez con melodía, y otra con letras, para

ver cuál funcionaba mejor o con cuál me sentía más cómoda, dependiendo del mensaje que quería dar o del género que quería hacer".

Su flexibilidad revela cómo los músicos se adaptaron a las restricciones de la pandemia al probar nuevas formas de composición que podrían resonar mejor con sus estados emocionales o con los mensajes que querían transmitir.

Tabla 2

Síntesis de los procesos y uso de herramientas tecnológicas para la creación musical

Aspecto analizado	Descripción	Citas
Improvisación como proceso fundamental	La improvisación fue un proceso que actuó como un escape emocional y un mecanismo adaptativo. Los participantes iniciaban el proceso creativo con improvisaciones, que luego eran refinadas.	"Entonces, era como que, cuando salíamos, la única forma de desfogar era juntarnos e improvisar" (P3PS) "Me guío bastante por lo que se me da... cuando estoy puliendo una idea, mi perspectiva cambia un poco " (P5PMP)
Herramientas y métodos para el registro de ideas	Para el registro de ideas se usaron herramientas tecnológicas como grabadoras en celulares y *softwares* de producción musical. También, métodos tradicionales como el bloc de notas digital.	"A veces activaba la grabadora y lo hacía ahí..." (P4GR) "Usaba el bloc de notas del celular y escribía todo lo que podía" (P1GR)
Experimentación en los procesos creativos	La pandemia impulsó la experimentación en los procesos creativos del *songwriting*. Los músicos buscaron diversas maneras de componer para encontrar la que mejor se adaptara a sus emociones y mensajes.	"He tratado de registrar estas sesiones... probando distintos tipos de aproximación a la composición" (P2CP)

Categoría 2: impacto de la pandemia en la práctica del *songwriting*

La segunda subcategoría explora el impacto de la pandemia en la práctica del *songwriting*. Para ello, se identificaron tres ejes: a) *contexto económico y salud física de los participantes*, b) *songwriting como refugio para la salud mental*, y c) *temáticas de las canciones*. En la Tabla 3 se presenta la síntesis de esta categoría.

Contexto económico y salud física de los participantes

La pandemia impactó en la economía y la salud física de los participantes. Algunos de ellos, como P4GR y P5PMP, no experimentaron dificultades económicas debido a sus situaciones particulares, por lo que les mantuvieron cierta estabilidad durante el confinamiento. Otros enfrentaron desafíos significativos, como hambre, mudanzas forzadas, falta de apoyo laboral y crecientes gastos médicos debido a la salud de sus seres queridos. El participante P3PS, por ejemplo, explicó: "Pero claro, yo no tenía dinero. No podía darme el lujo de sentarme a componer, ¿entiendes? Tenía que trabajar".

Aunque el COVID-19 no afectó a todos los participantes, varios de ellos vieron a sus familiares cercanos sufrir las consecuencias del virus. El participante P1GR compartió su experiencia: "A mi papá y a mi hermano también les dio fuerte, ¿no? como que no tenía muchas fuerzas. Entonces, digamos, yo asumí su cuidado, y claro, eso me desgastaba en el día". P3PS también enfrentó serias dificultades físicas y económicas tras el fallecimiento de su padre.

Songwriting como refugio para la salud mental

La pandemia también afectó la salud mental de los participantes, más algunos de ellos encontraron en el *songwriting* un refugio. P4GR mencionó: "Me afectó mentalmente porque ya estaba un poco desanimado con la música. Entonces, cuando se desató la pandemia, todo empeoró y dejé de hacer música porque estaba muy aturdido. Estuve así durante unos seis meses, creo". Este periodo de desconexión creativa fue un reflejo del impacto emocional de la pandemia. En un giro positivo, un amigo lo motivó a retomar la música. Las conexiones personales sirvieron para recuperar la estabilidad mental. En la Figura 3 se presenta la composición que P4GR dedicó a su amigo.

En otros casos, la práctica del *songwriting* actuó como un mecanismo inmediato para hacer frente a la incertidumbre y el estrés. P1GR utilizó la composición como una forma de mantenerse equilibrado: "Todo era una incertidumbre gigante, y para mantener la cordura, aceptar la situación, una manera para distraerme o sumergirme en algo que me agrade era componer". Este sentimiento de refugio no fue exclusivo de P1GR y P4GR; los demás participantes compartieron experiencias similares, durante uno de los momentos más desafiantes de sus vidas.

Figura 3
Composición para guitarra de P4GR



Nota. Está dedicada al amigo del participante P4GR, quien lo motivó a retomar la guitarra. El autor interpretó la composición afinando la guitarra medio tono más bajo, grabándola él mismo. La transcripción la realizaron los investigadores.

Temáticas de las canciones

Las temáticas de las canciones compuestas durante la pandemia reflejaron las experiencias de los participantes, muchas de ellas ligadas al contexto de la crisis sanitaria. Aunque se podría suponer que todas las canciones estarían relacionadas con la pandemia, los participantes también exploraron otros temas vinculados a sus relaciones personales, tanto actuales como pasadas, así como reflexiones sobre el rumbo de sus vidas. P2CP, por ejemplo, señaló: "Sí, recuerdo que hablaba como siempre, de lo que sea que me estuviese pasando en ese momento. Entonces, sí debí hablar sobre cómo se vieron afectadas mis conexiones o relaciones sociales durante [la] pandemia en esas canciones".

Algunos participantes revisitaron su pasado, utilizando la composición como un medio para reconectar con recuerdos y amistades. P3PS y P4GR escribieron sobre la amistad, comparando cómo era antes de la pandemia y cómo había cambiado durante el confinamiento, al reencontrarse con amigos al regresar a sus lugares de origen. P4GR comentó: "¿Y otro tema? Puede ser de los amigos, por ejemplo, en el que simplemente decía de buenos momentos, que se pasaba tan bien, que la amistad es algo muy difícil de encontrar".

Figura 4

Canción de P4GR a su madre



Nota. Esta canción tiene acompañamiento. El participante ejecutó y registró la composición grabándola medio tono abajo, para lo cual modificó la afinación de todas las cuerdas del instrumento.

Otro tema explorado fue la relación padre-hijo. P3PS perdió a su padre durante la pandemia, suceso que influyó en su música, llevándolo a reflexionar sobre la ruptura de esa relación y lo que significaba para él la independencia y el dejar el hogar. El entrevistado expresó: "Este superar esta relación padre e hijo, esa ruptura, ¿no? Yo vivía fuera de Piura, es normal. Pero no me he mudado de mi casa en Piura". P4GR, por su parte, abordó la relación madre-hijo, destacando cómo la convivencia durante la pandemia fortaleció su vínculo (Figura 4).

Tabla 3

Síntesis del impacto de la pandemia en la práctica del songwriting

Aspecto analizado	Descripción	Citas
Contexto económico y la salud física de los participantes	Durante la pandemia algunos mantuvieron su estabilidad económica, mientras que otros enfrentaron hambre, mudanzas y problemas de salud en sus familias, lo que afectó su capacidad para seguir creando música.	"Pero claro, yo no tenía dinero. No podía darme el lujo de sentarme a componer..." (P3PS) "...eso me desgastaba en el día" (P1GR)
Songwriting como refugio para la salud mental	La pandemia afectó la salud mental de los participantes, pero muchos encontraron en el *songwriting* un refugio. Algunos dejaron de componer por el estrés, pero otros usaron la música para manejar la ansiedad y mantener su estabilidad emocional.	" Me afectó mentalmente ... dejé de hacer música porque estaba muy aturdido" (P4GR) "...para mantener la cordura, aceptar la situación... era componer" (P1GR)
Temáticas de las canciones	Las canciones creadas durante la pandemia reflejaron las experiencias de los participantes. Exploraron temas como las relaciones sociales, amistad y familia. La crisis influyó en sus composiciones y los llevó a reflexionar sobre la independencia y la ruptura de vínculos.	"...hablaba como siempre, de lo que sea que me estuviese pasando en ese momento" (P2CP) "¿Y otro tema? Puede ser de los amigos" (P4GR) "Este superar esta relación padre e hijo..." (P3PS)

Discusión

Se observan similitudes en los procesos de los participantes, analizadas en la primera subcategoría: *procesos y herramientas tecnológicas para la creación musical*. Similitudes que recuerdan la descripción de Marrington (2016) sobre los adolescentes británicos de los años 60 que, al conocer el *blues* y el roncarol, aprendieron la práctica del *songwriting* de manera no formal, escribiendo letras con una guitarra en mano. Del mismo modo, los entrevistados componían comenzando con la improvisación y usando un instrumento, aunque influidos por otros géneros.

Por otra parte, la participante P2CP consideró que la producción musical, desde su concepción hasta la última fase de postproducción, es parte integral del proceso de *songwriting*. Según su argumento, el producto final no puede separarse del proceso de composición de una canción. Visión que se alinea con la de Evans S. Tobias (2013): el *songwriting* y la composición son procesos que incluyen la producción musical, o son

fases dentro de una cadena más amplia que también abarca la producción musical. Esta perspectiva contrasta con las definiciones tal como se describen en las investigaciones de Airy y Parr (2001), Citron (2008), Izhaki (2008), Moorefield (2005), Seddon (2006) y Webster (2007). quienes consideran el *songwriting* como un componente dentro del proceso de producción musical, pero no contemplan que ésta sea parte del *songwriting*.

Los participantes destacaron que el *songwriting* fue un refugio para su salud mental, un vehículo para expresar lo que sentían durante la pandemia y una forma de catarsis que abrió el camino a la reflexión sobre sus relaciones interpersonales y vivencias, casi inevitable debido al contexto caótico y repentino que se presentó. Esto se evidencia en la segunda subcategoría: *impacto de la pandemia en el songwriting*. David Carless (2018) señala que una conexión profunda con lo que se hace es crucial para crear una canción, pero que a menudo no se puede controlar ni entender completamente, lo cual fue evidente en los relatos de los participantes. El *songwriting* fue un medio de resiliencia personal y comunitaria.

Las experiencias de los cinco participantes del estudio revelan que el *songwriting* fue un medio para crear canciones basadas en vivencias personales, reflexionando sobre ellas y compartiéndolas, en consonancia con lo planteado por autores como Felicite Baker y Raymond MacDonald (2013). También se identificó un desarrollo temático sustentado en experiencias ajenas, lo que remite a la afirmación de Etzkorn (1964) de que ninguna creación en el proceso de creación de canciones es enteramente individual; siempre se representa la conciencia colectiva de la sociedad en la que se desarrolla.

Al contrastar los resultados de esta investigación con estudios previos hechos en otros contextos, se observan similitudes y divergencias. Aquellos realizados en Australia y Europa (Carfoot, 2021; Onderdijk *et al.*, 2021) se asemejan al documentar cómo la pandemia impulsó a utilizar el *songwriting* como una herramienta para enfrentar el estrés y la incertidumbre. Además, el acceso a diversos recursos tecnológicos permitió a los músicos continuar su práctica con mayor fluidez de manera individual o colectiva (*softwares* para tocar música online como Jamkazam y Jamulus que requieren interfaz de audio, micrófono, una computadora, *Internet* estable). Sin embargo, los músicos del presente estudio enfrentaron limitaciones tecnológicas, económicas y sociales más significativas, con una mayor dependencia de la improvisación como solista al practicar el *songwriting* y no de manera colectiva hasta que las restricciones fueron disminuyendo, así como de métodos de registro accesibles.

Este contraste es esencial para comprender la diversidad en las respuestas creativas a la pandemia y subraya la necesidad de considerar el contexto socioeconómico y cultural al analizar las prácticas musicales. Los resultados de este estudio no solo complementan la literatura existente, sino que introducen nuevas perspectivas desde un contexto latinoamericano, ofreciendo una visión específica del impacto de la pandemia en la creatividad musical.

Conclusiones

La pandemia del COVID-19 fue una oportunidad para profundizar en los conocimientos relativos al *songwriting*. Los procesos de composición de canciones entre los entrevistados mostraron muchas similitudes, más allá de los diferentes recursos tecnológicos utilizados. La improvisación, el registro de audios con el celular o la

computadora y la escritura de letras en el bloc de notas del teléfono o a mano, fueron comunes a todos los participantes. Sin embargo, las circunstancias económicas y las afecciones físicas y mentales se dejaron sentir en la frecuencia e intensidad de estas prácticas. A menudo, sirvieron como inspiración o refugio, aunque en otros casos, actuaron desmotivando la actividad musical.

Las herramientas y habilidades que los participantes poseían antes de la pandemia, facilitaron el proceso de *songwriting* para algunos, mientras que para otros fue un obstáculo a superar en plena crisis sanitaria. Empero, se puede afirmar que, en el contexto postpandemia, todos los participantes recibieron beneficios similares, se vieron impulsados a aprender más durante la pandemia del COVID-19 y el *songwriting* se convirtió en un refugio frente a las adversidades del contexto global, lo que llevó a la adquisición de nuevas herramientas y al enriquecimiento de la práctica musical en cada uno de los participantes.

El presente estudio contribuye, en el aspecto teórico, a presentar evidencias sobre estas formas de composición en circunstancias adversas, ampliando la comprensión sobre la creación musical en situaciones de crisis. En el aspecto práctico, se proporciona información sobre recursos que permitan superar las adversidades en el desempeño artístico. Lecciones que ofrecen a los compositores enfoques flexibles y resilientes en el trabajo creativo.

Por otro lado, este estudio no está exento de limitaciones. Aunque se ajusta a las características de la investigación cualitativa, el número de participantes fue reducido, ya que algunos compositores contactados no recordaban con claridad sus experiencias de *songwriting* durante la pandemia. Sin embargo, se eligió cuidadosamente a quienes cumplían con los criterios para asegurar la rigurosidad en la selección, de lo que surgen, oportunidades para futuras investigaciones que consideren diseños cualitativos con más participantes o la integración de datos estadísticos que podrían ampliar el alcance de la investigación. Asimismo, la realización de estudios cualitativos que incluyan el género musical enriquecería la información de cómo diferentes grupos abordan el proceso creativo.

Rol de autores CrediT

DACM:	Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.
VHÑO:	Conceptualización, Análisis formal, Metodología, Visualización, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.

Fuentes de financiamiento
La investigación fue en su totalidad autofinanciada por los autores de este trabajo.

Conflicto de interés
Los autores declaran no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.

Aspectos éticos
Se cumplió con las normas éticas, los código de conducta para la investigación y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical.*

Referencias

Airy, S., y Parr, J. M. (2001). MIDI, music and me: Students' perspectives on composing with MIDI. *Music Education Research, 3*(1), 41–49. https://doi.org/10.1080/14613800020029941

Alvarez-Cueva, P. (2022). Music to Face the Lockdown: An Analysis of Covid-19 Music Narratives on Individual and Social Well-Being. *Social Inclusion, 10*(2), 6-18. https://doi.org/10.17645/si.v10i2.4894

Baker, F. y MacDonald, R. (2013). Flow, identity, achievement, satisfaction and ownership during therapeutic Songwriting experiences with university students and retirees. *Musicae Scientiae, 17*(2), 1-16. https://doi.org/10.1177/1029864913476287

Baker, F., Wigram, T., Stott, D., & McFerran, K. (2008). Therapeutic Songwriting in Music Therapy: Part I: Who are the Therapists, Who are the Clients, and Why is Songwriting Used? *Nordic Journal of Music Therapy, 17*(2), 105–123. https://doi.org/10.1080/08098130809478203

Bennett, J. (2015). Creativities in popular songwriting curricula: teaching or learning? En P. Burnard y E. Haddon (Ed.), *Activating diverse musical creativities: teaching and learning in higher music education* (pp. 37-56). Bloomsbury.

Botstein, L. (2020). The Future of Music in America: The Challenge of the COVID-19 Pandemic. *The Musical Quarterly, 102*(4), 351–360. https://doi.org/10.1093/musqtl/gdaa007

Breakwell, G. M., & Jaspal, R. (2022). Identity processes and musicians during the COVID-19 pandemic. *Musicae Scientiae, 26*(4), 777-798. https://doi.org/10.1177/10298649221102526

Brown, A. (2007). *Computers in Music Education: Amplifying Musicality*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203942949

Cabedo, A., Arriaga, C. y Moliner, L. (2021). Uses and Perceptions of Music in Times of COVID-19: A Spanish Population Survey. *Front. Psychol, 11*. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.606180

Carfoot, G. (2021). 'It Was COVID-19': Keir Nuttall on life as a songwriter in the pandemic. *Perfect Beat, 21*(1-2), 40–46. https://dx.doi.org/10.1558/prbt.19348

Carless, D. (2018). "Throughness": A Story About Songwriting as Auto/Ethnography. *Qualitative Inquiry, 24*(3), 227–232. https://doi.org/10.1177/1077800417704465

Citron, S. (2008). Songwriting: *A Complete Guide to the Craft* . Limelight.

Colazzo, C. (2016). ¿Qué es el acto de composición? *Espacio sonoro, 39*. https://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2016/06/01.-Cossimo-Colazzo_39_2016.pdf

Dávila, G. (2006). El razonamiento inductivo y deductivo dentro del proceso investigativo en ciencias experimentales y sociales. *Laurus, 12*, 180-205. https://www.redalyc.org/pdf/761/76109911.pdf

Denk, J., Burmester, A., Kandziora, M. y Clement, M. (2022). The impact of COVID-19 on music consumption and music spending. *PLOS ONE 17*(5), 1-21. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0267640

Etzkorn, P. (1964). The Relationship Between Musical and Social Patterns in American Popular Music. *Journal of Research in Music Education, 12*(4), 279 - 286. https://doi.org/10.2307/3343718

Ficken, T. (1976). The Use of Songwriting in a Psychiatric Setting. *Journal of Music Therapy, 13*(4), 163–172. https://doi.org/10.1093/jmt/13.4.163

Gee, K., Hawes, V. y Cox, N. (2019). Blue Notes: Using Songwriting to Improve Student Mental Health and Wellbeing. A Pilot Randomised Controlled Trial. *Front Psychol.10*(423), 1-12. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00423

Grossoehme, D. (2014). Research Methodology Overview of Qualitative Research. *J Health Care Chaplain, 20*(3), 109–122. https://doi.org/10.1080/08854726.2014.925660

Hernández-Sampieri, R., & Mendoza, C. (2018). *Metodología de la investigación: las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta*. Mc Graw Hill Education.

Isherwood, M. (2014). *Sounding out songwriting. An investigation into the teaching and assessment of songwriting in Higher Education.* Higher Education Academy.

Izhaki R. (2008). *Mixing Audio. Concepts, practices and tools*. Editorial Focal Press.

Kratus, J. (2016). Songwriting: A New Direction for Secondary Music Education. *Music Educators Journal, 102*(3), 60-65. https://doi.org/10.1177/0027432115620660

Lincoln, Y. S. y Guba, E. G. (1985). *Naturalistic inquiri.* Sage.

López-Cano, R., & San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos.* Fondo para la Cultura y las Artes de México en la Escola Superior de Música de Catalunya

Marrington, M. (2016). Recongiling theory with practice in the teaching of songwriting . En J. Williams and K. Williams (Eds), *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter* (pp. 267-77), Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CCO9781316569207.025

McCaffrey, T., Higgins, P., Monahan, C., Moloney, S., Nelligan, S., Clancy, A., & Cheung, P. (2020). Exploring the role and impact of group songwriting with multiple stakeholders in recovery-oriented mental health services. Nordic *Journal of Music Therapy*, 30, 41-60. https://doi.org/10.1080/08098131.2020.1771755.

McIntyre, P. (2001). The Domain of Songwriters Towards defining the term 'Song'. *Perfect Beat*, 5(3), 100–110.

McIntyre, P. (2008). Creativity and Cultural Production: A Study of Contemporary Western Popular Music Songwriting. *Creativity Research Journal, 20*(1), 40 - 52. https://doi.org/10.1080/10400410701841898

Mooney, J. (2010). Frameworks and Affordances: Understanding the Tools of Music-making. *Journal of Music, Technology and Education, 3*(2-3). 141-154. https://doi.org/10.1386/jmte.3.2-3.141_1

Moore, A. (2010). *Recorded music: performance, culture, and technology*. Cambridge University Press.

Moorefield, V. (2005). *The producer as composer: Shaping the sounds of popular music.* MIT Press.

Nachmanovitch, S. (2013). *La improvisación en la vida y el arte* (A. Steimberg, Trad.). Paidós.

Neubauer, B., Witkop, C. y Varpio, L. (2019). How phenomenology can help us learn from the experiences of others. *Perspect Med Educ, 8*, 90–97. https://doi.org/10.1007/s40037-019-0509-2

Olsen, M. (1995). The epistemology of constructivism. *Contemporary issues in education, 13*(2), 82-94. https://pesaagora.com/access-archive-files/ACCESSAV13N2_082.pdf

Onderdijk, K., Acar, F., & Van Dyck, E. (2021). Impact of Lockdown Measures on Joint Music Making: Playing Online and Physically Together. *Front. Psychol, 12*, 1-14. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.642713

Ramos, C. (2020). Los alcances de una investigación. *CienciAmérica, 9*(3), 1-6. https://dx.doi.org/10.33210/ca.v9i3.336

Romero, R. (2021). Decolonising Andean and Peruvian music: a view from within. *Ethnomusicology Forum*, 30, 129 - 139. https://doi.org/10.1080/17411912.2021.1938626.

Saarijärvi, M., y Bratt, E. (2021). When face-to-face interviews are not possible: tips and tricks for video, telephone, online chat, and email interviews in qualitative research. *European Journal of Cardiovascular Nursing, 20*, 392–396. https://doi.org/10.1093/eurjcn/zvab038

Saldaña, J. (2021). *The coding manual for qualitative researchers* (4 ed.). Sage.

Seddon, F. A. (2006). Collaborative computer-mediated music composition in cyberspace. *British Journal of Music Education, 22*(3), 273–283.

Tobias, E. (2013). Composing, songwriting, and producing: Informing popular music pedagogy. *Research Studies in Music Education 35*(2), 213– 237. https://doi.org/10.1177/1321103X13487466

Webster, P. R. (2007). Computer-based technology and music teaching and learning: 2000–2005. En L. Bresler (Ed.), *International handbook of research in arts education* (pp. 1311–1328). Springer.

Wiggins, J. (2007). Compositional process in music. En L. Bresler (Ed.), *International handbook of research in arts education* (pp. 453–470). Springer.

Zak, A. (2001). *The poetics of rock: Cutting tracks, making records.* University of California Press.

Apéndice. Guía de preguntas del protocolo

1. ¿Cuáles fueron los procesos que utilizaste para practicar el *songwriting* durante la pandemia del COVID-19?
2. ¿Cuáles fueron tus instrumentos preferidos para practicar el *songwriting* durante la pandemia del COVID-19?
3. ¿Te basaste o inspiraste en algún artista para utilizar estas técnicas de *songwriting*?
4. ¿Aplicaste estos procesos antes de la pandemia del COVID-19? ¿Qué otros procesos aplicabas antes de la pandemia del COVID-19 que no fueron posibles durante esta crisis mundial?
5. ¿Estos procesos los aplicas ahora que la pandemia del COVID-19 ya terminó? ¿Crees que hubiera sido posible descubrir estos procesos para componer canciones si no hubiera existido la pandemia del COVID-19?
6. ¿De qué maneras afectó la pandemia del COVID-19 tu práctica usual de *songwriting*? (circunstancias de salud física, salud mental, tema económico, trabajo, estudios de manera virtual, entre otras)
7. ¿Cuáles de las circunstancias que te tocó vivir fueron de mayor inspiración para componer canciones? (no todos fueron gravemente afectados económicamente, por el virus o por problemas en los estudios virtuales)
8. En las canciones que creaste durante la pandemia del COVID-19, ¿hubo canciones que no tuvieron relación con el contexto de la pandemia del COVID-19? ¿Cómo se llaman esas canciones y de qué tratan?
9. ¿Cuáles fueron las herramientas tecnológicas que más utilizaste en la práctica musical del *songwriting* durante la pandemia del COVID-19?
10. ¿Conocías estas herramientas antes de la pandemia del COVID-19? ¿Sabías utilizarlas? ¿De qué maneras las usas hoy en día?

Dante Edmundo Valdez Ortiz
(Arequipa, 1964)



Compositor y director. Fue profesor de la Universidad Nacional de San Agustín. Estudió en el Conservatorio de San Petersburgo. Ha compuesto la suite *Paco Yunque* para orquesta, *Los años doblados* para solistas, coro y orquesta y la ópera *El Cóndor pasa Esperanza andina*. Fue director de la Orquesta Sinfónica de Arequipa, adjunto de la Orquesta Sinfónica Nacional, huésped de la Santa Cecilia Sinfonietta en Perú y México y actuó con las orquestas de Cámara Internacional en Madrid, de Cámara de Lituania, las Filarmónicas de México y Bulgaria y las sinfónicas de Morelia, San Petersburgo e India. Impartió clases maestras en el Perú y el extranjero. Recibió la medalla y diploma de la Cultura, la Orden del Sol, diplomas del Congreso y de la UNAM (México). DUOLINGO (plataforma global de idiomas) creó el podcast biográfico "La Música Andina de hoy" (2021). Enseña composición y dirección instrumental en la Universidad Nacional de Música.

Epicuro y la música como propedéutica hacia la felicidad

Epicurus and Music as a Propaedeutic to Happiness

Dante Edmundo Valdez Ortiz
Universidad Nacional de Música
Lima, Perú
dvaldez@unm.edu.pe
https://orcid.org/0009-0008-8960-5642

Recibido: 6 de septiembre / Aceptado: 9 de octubre

Resumen
Según la concepción de Epicuro el fin de la vida humana es la felicidad. Y para conseguir dicho fin no sería importante solo el cultivo de la filosofía, sino también el conocimiento de la música. Para ello es necesario sentir las ondulaciones de los sonidos, pues ellos causan sensaciones agradables y se convierten en cadenas de movimiento que van desde un emisor de sonidos a un sujeto sensible que los recibe. La acústica, la afinación y los efectos sonoros propician sensaciones que gravitan en el cuerpo y el alma. Son fuente de satisfacciones que contribuyen a la felicidad. Este artículo tiene tres partes. La primera explica la música como una cualidad sensible del cuerpo y del alma. La segunda narra cómo la música contribuye a la tranquilidad del alma y el cuerpo. La tercera expone la idea de la música como un placer catastemático y como impulsora de nuestros sentimientos básicos.

Palabras clave
Música y felicidad; Epicuro; sensibilidad; placer catastemático

Abstract
According to Epicurus' conception, the end of human life is happiness. And to achieve this goal, not only the cultivation of philosophy would be important, but also the knowledge of music. To do this, it is necessary to feel the undulations of sounds, since they cause pleasant sensations, becoming chains of movement that go from a sound emitter to a sensitive subject that receives it. Acoustics, tuning, and sound effects are sensations that gravitate to the body and soul. They are sources of satisfaction that contribute to happiness. This article has three parts. The first explains music as a sensitive quality of the body and soul. The second, maintains that music contributes to the tranquility of the soul and body. The third, considers music as a catastematic pleasure and promoter of our basic feelings.

ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, Vol. 8, N° 2, julio-diciembre, 2024.
https://doi.org/10.62230/antec.v8i2.253

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-Noderivatives 4.0 International (CC BY NC ND).

Keywords
Music and happiness; Epicurus; sensitivity; catastematic pleasure

Introducción

La obra de Epicuro aborda temas como la teoría del átomo, la interpretación del universo, los cuerpos celestes, el miedo a los dioses, la muerte, las creencias *postmortem*, la naturaleza del alma, y alcanza consejos para llevar una vida feliz. Sus conceptos sobre todos estos temas podemos encontrarlos en su *Carta a Meneceo, Carta a Herodoto, Las Máximas Capitales*, entre otros escritos; sin embargo, Epicuro no asigna a la música una valoración específica y un concepto cabal de satisfacción, gozo y sensaciones que generan las melodías como medio para llegar a esa felicidad plena. Igualmente, en las *epístolas y máximas* que envía a sus amigos y discípulos no recomienda la música como propiciadora y generadora de vida plena, tranquilidad y placer. Este vacío temático no significa que para Epicuro la música no ayude al logro de la felicidad, sino todo lo contrario; de la lectura atenta de su obra se infiere la importancia que tienen el placer de los sentidos, el goce corporal y espiritual, y la *hedoné* de la vida.

Epicuro no menciona la música, pero sí reflexiona sobre el placer de oír y la importancia de las imágenes, el lenguaje, la salud del cuerpo y el alma. A partir de ello, sostengo que la música, los efectos de la naturaleza de los sonidos, la acústica, producen placer y activan las cualidades sensibles de las personas. La música la recibimos y sentimos a través de los sentidos, gracias a nuestras cualidades sensibles podemos experimentar sensaciones agradables o desagradables. La melodía, los acordes, las estructuras sonoras y rítmicas, y las diferentes tonalidades generan movimiento; a su vez, las partículas de los átomos se proyectan y afectan nuestras cualidades sensibles del alma. Entonces, ¿por qué la música puede ser una cualidad sensible para el cuerpo y el alma? ¿En verdad la música puede contribuir a la tranquilidad del cuerpo? ¿Es la música un placer catastemático? Tales interrogantes permitirán orientar mi disertación relacionada con la obra de Epicuro respecto a este tema.

La música como una cualidad sensible del cuerpo y el alma

En la epístola de Epicuro a Heródoto se describe cómo funcionan los sentidos del oído y la vista, las cualidades sensibles, los átomos de formas suaves que causan sensaciones agradables, los sonidos que se convierten en cadenas de movimientos que van de un emisor de sonido a un sujeto sensible que lo recibe. La acústica, la afinación, los efectos sonoros, sensaciones que se reciben a través del sentido del oído. Dice Epicuro:

> La capacidad de oír es producida por una emanación surgida del objeto que habla o que hace ruido, o que retumba, o que de un modo u otro produce una impresión acústica. Esta corriente se dispersa en partículas iguales que conservan al tiempo una cierta afinidad recíproca de cualidades sensibles, una peculiar unidad que conecta con el objeto emisor y causa su percepción en nosotros o, por lo menos, nos revela su carácter externo. (Epicuro, 1994, p. 17)

Además, los sonidos son agentes de sensaciones que recibe el cuerpo; las propiedades que emanan los sonidos gravitan en el alma y facilitan en el cuerpo sensaciones, y disponen condiciones sensibles que conllevan hacia la felicidad o también a la nostalgia.

Los factores externos y la recepción sensible tienen concordancia con las facultades y sensaciones del cuerpo y propician una unidad de sensaciones y satisfacciones. Epicuro lo explica de la siguiente manera:

> En efecto, sin esta concordancia continuada de propiedades sensibles que proviene del objeto y llega hasta nosotros, la percepción no podría producirse. Por tanto, no hay que pensar que el propio aire adopta una determinada forma por obra de la voz emitida o algo similar —sería poco probable que la voz causará este efecto en el aire—, más bien sucede que la colisión que se produce en nosotros cuando pronunciamos una palabra genera inmediatamente un movimiento de partículas que forman un fluido causante de nuestra sensación auditiva. (Epicuro, 1994, p. 17)

Entonces, los sonidos, la ondulación de voces, las cadenas de movimientos sensibles gravitan en las sensaciones del cuerpo como fuente de satisfacciones y de la realización plena del alma, sobre todo la felicidad. Las cualidades de los sonidos esenciales proporcionan los fundamentos principales para el asentamiento de la felicidad en el placer. En la Carta a Meneceo, dice Epicuro (1994): "el placer es el principio y el fin de una vida feliz" (p. 61).

Con relación a las facultades del alma, en la carta a Heródoto, Epicuro menciona que el alma tiene la capacidad de "sentir, moverse, y además de retener o guardar las sensaciones" (1994, p. 26). Entonces, los sonidos esenciales pueden gravitar en el alma y también en el cuerpo. Esa facultad de sensación externa posee propiedades y atributos sensitivos que llegan al alma y el cuerpo. Los sonidos son agentes de sensaciones que provocan felicidad plena. Dice: "el alma posee la causa principal de las sensaciones" (p. 25), y que separado del alma, el cuerpo no experimenta sensaciones. Las cualidades sensibles, los sentimientos y las sensaciones forman parte de la afinidad, el movimiento continuo de los sentidos hace experimentar al cuerpo sensaciones de placer y felicidad. Los cuerpos con cualidades cognoscibles a través de las percepciones externas, experimentan sensaciones y sentimientos agradables que conllevan a la felicidad plena. Al respecto, la filóloga Montserrat Jufresa interpreta esas sensaciones sensibles del oído de la siguiente manera:

> En cuanto al oído, el objeto emisor de sonido difunde una corriente compuesta de átomos de formas suaves que causan sensación agradable, o bien de átomos de formas angulosas que causan una sensación agradable y áspera. Al igual que los eídola, estas corrientes auditivas, para transmitir la impresión exacta del sonido, han de constituir una cadena ininterrumpida –en el caso de que el sonido sea continuado– y conservar siempre la misma disposición atómica y los mismos movimientos durante el trayecto que va del objeto emisor de sonido hasta el objeto sensible. (1994, p. XXVI)

Igualmente, el estudioso de la obra de Epicuro, el filósofo español José Vara, sostiene que el oído es el soporte de sensaciones, sentimientos, e imágenes:

> [el oído] Le proporciona sensaciones si los objetos externos son sólidos, sensaciones que pueden ser agudas o desdibujadas. Las primeras son evidentes por sí mismas [...] el

> conjunto de sensaciones anteriores son coherentes entre sí, y van formando cuerpo unas con otras en la conciencia del sujeto. (2012, p. 26)

Como se ve, los sentidos del oído, las imágenes, son cualidades sensibles que reciben los cuerpos y facilitan unidades sensibles que conllevan a la búsqueda de la felicidad.

La música contribuye a la tranquilidad del alma y el cuerpo

La salud del cuerpo o la tranquilidad del alma se relacionan con la felicidad. Los sonidos esenciales y la música contribuyen a ello. La música es un agente de sensaciones y el cuerpo es capaz de experimentar sensaciones por su naturaleza misma. El cuerpo tiene características que reconocen las cualidades visibles y también cognoscibles a través de las percepciones que se conectan por medio de las ondulaciones que dan tranquilidad al alma y al cuerpo, y generan así felicidad plena.

En la perspectiva de alcanzar la vida plena, la tranquilidad, el bienestar del cuerpo y el alma, se necesita la comprensión de la acumulación del placer y la reducción del dolor, como también los valores éticos del juicio ante la tentación de los excesos, los placeres del cuerpo, y las transgresiones del alma. La mesura del esfuerzo y el retorno permanente del placer son vitales en el trayecto de vivir plenamente. Igualmente, el rechazo a las malas costumbres, las transgresiones permanentes, la repetición axiomática de conductas y acciones que transgreden la vida cotidiana, enturbian el goce e impiden la felicidad y tranquilidad del alma. En la *Carta de Meneceo* se puede inferir el placer que produce la música:

> Por este motivo afirmamos que el placer es el principio y el fin de una vida feliz, porque lo hemos reconocido como un bien primero y congénito, a partir del cual iniciamos cualquier elección o aversión y a él nos referimos al juzgar los bienes según la norma del placer y del dolor. Y, puesto que éste es el bien primero y connatural, por este motivo no elegimos todos los placeres, sino que en ocasiones renunciamos a muchos cuando de ellos se sigue un trastorno aún mayor. Y muchos dolores los consideramos preferibles a los placeres si obtenemos un mayor placer cuanto más tiempo hayamos soportado el dolor. Cada placer, por su propia naturaleza, es un bien, pero no hay que elegirlos todos. De modo similar, todo dolor es un mal, pero no siempre hay que rehuir al dolor. Según las ganancias y los perjuicios hay que juzgar sobre el placer y el dolor, porque algunas veces el bien se torna en mal, y otras veces el mal es un bien. (Epicuro, 1994, pp. 61-62).

En las *Máximas Capitales*, Epicuro (1994), manifiesta "No hay vida placentera sin que sea juiciosa, bella y justa, ni se puede vivir juiciosa, bella y justamente sin placer. A quien le falte esto, no le es posible vivir una vida placentera" (p. 68). Al respecto, el placer de sentir, las emociones que provocan los sonidos, la música de la naturaleza, que da paz en el alma, contribuyen en esa búsqueda, pues nos hacen conocer los límites de la vida, y los valores de la felicidad y las sensaciones. No es posible rechazar las sensaciones, los sentimientos que provocan paz y tranquilidad en el cuerpo. La naturaleza del cuerpo es sostener la quietud y reconocer los generadores de felicidad, como la música, las imágenes.

En la misma perspectiva, la música la recibimos y sentimos a través de los sentidos. Gracias a nuestras cualidades sensibles podemos disfrutar sensaciones agradables o desagradables. Epicuro lo sostiene así:

> Estos elementos constituyen de modo manifiesto las facultades del alma, su capacidad de sentir y de moverse, así como de pensar y de todas aquellas actividades privadas entre las cuales se nos presenta la muerte. Hay que creer también que el alma posee la causa principal de las sensaciones. Y de seguro que no la tendría si de algún modo no estuviera contenida en el resto del organismo. Pero éste, al permitir que resida en el alma la causa principal, participa también por su parte en alguna de las cualidades accidentales gracias al alma, aunque no de todas aquellas que son propias de ésta. Por tanto, separado del alma, el cuerpo no experimenta sensaciones, ya que por sí mismo no posee esta capacidad, pero las proporciona a algo que se ha formado conjuntamente con él, es decir, el alma. Ésta, a su vez, gracias a la capacidad generada por el movimiento, produce, en primer lugar, el fenómeno de la sensación que posteriormente transmite al cuerpo por contacto y consentimiento, tal como ya he dicho antes. (1994. p. 25)

En la interpretación que hace el filósofo José Vara, un cuerpo por sí solo no tiene sensibilidad. Hay que convenir, pues, en que el cuerpo siente y esta función no se la debe a sí mismo, se la debe a otro. Y este otro es lo que llamamos alma. Se ve, pues, que el alma existe, y siente. Entonces, la tranquilidad del alma y el bienestar del cuerpo requieren de facultades externas que contribuyan a ello; la música como las imágenes proporcionan esas sensaciones que conllevan a la felicidad. Lo explica de la siguiente manera:

> El alma es el agente de las sensaciones y dado que el cuerpo por sí carece de sensación, resulta que es el alma quien faculta al cuerpo esa sensación. Luego esa operación exige que el alma recubra e impregne a todo el cuerpo, lo que conlleva, a su vez, que el alma es un cuerpo constituido por átomos diminutos. En fin, de acuerdo con lo dicho, el cuerpo es sensible sólo mientras lo acompaña el alma, pero si el alma se aparta de él queda insensible. A su vez, el alma sin el soporte del cuerpo no dispone de las condiciones requeridas para que funcione su sensibilidad. (Vara, 2012, p. 30)

Por su parte, Carlos García Gual interpreta que Epicuro distinguía cuatro elementos en el alma, con las siguientes particularidades:

> El alma es una mezcla de cuatro elementos: uno ígneo, uno aéreo, uno ventoso y un cuarto falto de nombre. Este último es para él el que tiene la facultad de sentir (*to aisthetikón*). El viento da el movimiento, el aire la quietud, el elemento cálido el calor del cuerpo, el falto de nombre (*akatonómaston*), las sensaciones que se producen en nosotros. Pues en ninguno de los elementos con nombre reside la facultad de sentir (*aísthesin*). La cuarta naturaleza innominada es la tercera aludida en la Carta. La inclusión de átomos de *aer*, junto a los semejantes a los del fuego y el viento, sirve para explicar las distintas funciones del alma. (2002, p. 122)

Entonces, conseguir la felicidad, llevar una vida feliz, requiere de los efectos de la naturalidad de los sonidos, las cualidades de la acústica, y sobre todo un estado alejado de la turbación que no perturben la tranquilidad. La música contribuye en el bienestar del cuerpo y el alma.

La música como placer catastemático e impulsora de nuestros sentimientos básicos

El placer catastemático es un estado físico caracterizado por la ausencia de dolor en el cuerpo (aponía) y la ausencia de perturbaciones en el espíritu (ataraxia). Los placeres catastemáticos son superiores por tener la característica de estar en reposo y por ello los indicados para conducirnos a la felicidad, a diferencia de los cinéticos, los cuales aún se encuentran en movimiento. La música, al producir en nosotros un estado de apacibilidad sin dolor, o sea, un placer catastemático, nos dirige sin tropiezos hacia la felicidad plena. El filósofo García Gual, resalta que la doctrina epicúrea se mueve sobre trasfondos y discusiones filosóficas relacionadas con los placeres cinéticos y también catastemáticos, entre la felicidad y el dolor, de la siguiente manera:

> La doctrina epicúrea se mueve sobre este trasfondo de previas discusiones filosóficas y trata de hacer frente a las diferentes objeciones ya planteadas. Epicuro va a sostener: que el placer fundamental no es una agitación de nuestra sensibilidad, no es el placer cinético o genético, sino el placer catastemático (es decir, el *estable o constitutivo*); que no hay más que dos afecciones o sentimientos básicos, ya que la remoción del dolor es el límite del placer, negando así la posibilidad de un estadio neutro, intermedio, que estuviera entre placer y dolor como el gris entre el blanco y el negro, y negando a la vez ese placer mixto, formado por una mezcla de placer y dolor (en el que insiste Platón); que el placer es algo positivo, en cuanto que es connatural y propio de nuestro organismo vivo, porque el placer es *oikeion*, mientras que el dolor es *allótrion*. (2002, p. 159).

En lo que corresponde a la música, debe considerarse como el placer catastemático, un tránsito de voluntad plena que incluya también los placeres cinéticos para encontrar la felicidad y también experimentar el dolor.

Con relación al dolor y la nostalgia, estos son sonidos melancólicos de aflicción, propios de la naturaleza, de corta duración, que deben afrontarse con tranquilidad y meditación. Epicuro reconoce la aflicción que genera el dolor, expresando que se debe afrontar con tranquilidad pues tiene una duración breve. En su texto *Exhortaciones* dice:

> Todo dolor es fácilmente despreciable, ya que el que conlleva una aflicción intensa, tiene también una breve duración; y el que se prolonga en el tiempo aflige débilmente al cuerpo (Epicuro, 1994, p. 154). También reflexiona que curar los males del presente, es una actitud consciente, Hay que curar los males presentes con el recuerdo agradable de lo que ya terminó y con la conciencia de que no se puede cambiar lo que ya ha sucedido. (Epicuro, 1994, p. 159)

Placer y dolor están unidos por los extremos. Dice él: "Esforcémonos una y otra vez para hacerlo mejor que las precedentes, mientras que estemos en camino; y, cuando lleguemos al fin, alegrémonos con mesura" (Epicuro, 1994, p. 158).

En esa perspectiva, la música se expresa mediante sonidos y armonías de sentimientos de felicidad y también ondulaciones de tristeza, melancolía y pena. La música es un lenguaje de la sensibilidad plena, que desde sus sonidos primigenios expresa los sentimientos de los hombres, la muerte, el miedo, la nostalgia de la vida. En la misma contemplación de la naturaleza los hombres experimentan sentimientos encontrados de algarabía y de tristeza. Ese infinito mundo interior se exterioriza en las composiciones y melodías de los hombres y pueblos.

Epicuro en su *Carta a Meneceo*, aconseja cómo encontrar la felicidad y también cómo reducir el dolor: "Debemos meditar, por tanto, sobre las cosas que nos reportan felicidad, porque, si disfrutamos de ella, lo poseemos todo y, si nos falta, hacemos todo lo posible para obtenerla" (Epicuro, 1994, p. 135). Igualmente, en su escrito *Fragmentos de obras y cartas perdidas*, sostiene: "hay que honrar la belleza, las virtudes y todo lo que les es semejante si proporcionan placer; si no lo proporcionan, que se vayan en buena hora" (Epicuro, 1994, p. 165). La acumulación del placer genera una vida tranquila y colmada de bienestar. Lo importante en el proceso es disfrutarlo cuando se presente:

> Cada pueblo experimenta sentimientos y recibe impresiones particulares, exhala el aire de forma personal bajo el impulso de cada uno de aquellos sentimientos o impresiones, y también según las diferencias producidas por la diversidad de los lugares habitados por los pueblos. (p. 31)

Según la filóloga Montserrat Jufresa, Epicuro distingue el proceso del dolor y la felicidad en fases: El hombre, impulsado por los sentimientos y las impresiones causadas por el entorno, emitió de manera instintiva unos primeros sonidos. Más adelante, cada pueblo, es decir, cada grupo humano que comparte el mismo medio, estableció por convención sus modos de expresión particulares para facilitar sus relaciones (1994, p. XXIX).

Se puede ver que el dolor y la felicidad son construcciones analógicas en busca de la felicidad y el gozo pleno de la vida. Entonces la música debe reconocerse como un conjunto de reconstrucciones analógicas que contribuyen por experiencia a la felicidad plena. Aun cuando este tema no ha sido abordado directamente por Epicuro, y por desgracia es aún oscura la relación de la música con la felicidad, la experiencia de la naturaleza y el lenguaje contribuyen a ello. Al respecto, Jufresa (1994) dice:

> Los sentimientos de placer y dolor entre los criterios encargados de proporcionarnos un conocimiento pueden resultar sorprendentes en una primera aproximación. Pero una observación más minuciosa nos hace ver que, en primer lugar, los sentimientos son en su esencia sensaciones, es decir, movimientos de los átomos, y, si tenemos en cuenta que la filosofía epicúrea es materialista y natural, es que los sentimientos constituyen el punto de referencia para la normativa ética. (pp. XXI-XXIII)

Igualmente José Vara, estudioso de la obra de Epicuro, sostiene que la imperturbabilidad frente al dolor y el gozo es un estado que requiere preparación, tranquilidad, seguridad y sabiduría. En la misma perspectiva García Gual (2002), dice:

> Esa *hedoné* que Epicuro señala como *telos* de la existencia coincide con el vivir feliz, y es algo radicalmente distinto de aquella suma de placeres particulares y poco estables del que hablaban los cirenaicos. Epicuro no consideró que hubiera un estado intermedio entre el dolor y el placer, porque lo que para algunos filósofos es un estado intermedio, en cuanto mera ausencia de dolor, no sólo es placer, sino placer máximo (Cicerón, De fin., J, 11,37). Esa *hedoné* es el estado natural de los seres vivos, mientras que el dolor, tanto en su vertiente física (*ponos*) como espiritual (*lype*), es algo que interrumpe la armonía placentera del organismo, que impide su actividad propia y natural que le depara, apenas se elimine ese obstáculo penoso, placer y felicidad. Frente a una concepción pesimista del existir, de la que encontramos huellas en Aristóteles (Ét. Nic. 1 1 54b), que afirma que el mero existir es penoso, que «todo ser vivo vive con esfuerzo» (aei gar ponei to zoon), encontramos en Epicuro un cierto talante optimista en cuanto destaca que el estado placentero es natural y el dolor extraño. (p. 161)

Es necesario señalar que el placer y el dolor requieren del juicio y la razón. Epicuro en la *Carta a Meneceo* dice que la vida placentera requiere de un sano juicio de nuestras acciones: "El buen juicio debe prevalecer en nuestras acciones" (Epicuro, 1994, p. 142). Y en las *Máximas Capitales*, nuevamente remarca que la vida placentera, requiere del juicio y lo dice de la siguiente manera: "No hay vida placentera sin que sea juiciosa, bella y justa, ni se puede vivir juiciosa, bella y justamente sin el placer. A quien le falte esto, no le es posible vivir una vida placentera" (Epicuro, 1994, p. 145). El placer se alcanza por medio del juicio certero que examina las causas de cada acto, elección o aversión, y se guía por aquellas que llenan el alma. Transcribo la importancia del juicio cuando se está frente a los excesos deliberados de la comida, el sexo, y otras banalidades:

> Pues ni los banquetes ni los festejos continuados, ni el gozar con jovencitos y mujeres, ni los pescados ni otros manjares que ofrecen las mesas bien servidas nos hacen la vida agradable, sino el juicio certero que examina las causas de cada acto de elección o aversión y sabe guiar nuestras opiniones lejos de aquellas que llenan el alma de inquietud. El principio de todo esto y el bien máximo es el juicio, y por ello el juicio —de donde se originan las restantes virtudes— es más valioso que la propia filosofía, y nos enseña que no existe una vida feliz sin que sea al mismo tiempo juiciosa, bella y justa, ni es posible vivir con prudencia, belleza y justicia, sin ser feliz. Pues las virtudes son connaturales a una vida feliz, y el vivir felizmente se acompaña siempre de la virtud. (Epicuro, 1994, pp. 140-141)

Además, en las *Máximas Capitales*, escribe Epicuro: "Esforcémonos una y otra vez para hacerlo mejor que las precedentes, mientras que estemos en camino; y, cuando lleguemos al fin, alegrémonos con mesura" (Epicuro, 1994, p. 158). Igualmente, en la Carta a *Anaxarco* dice: "yo exhorto a la asiduidad en los placeres y no a las virtudes vacías y vanas que comportan agitadas esperanzas de fruto... Nada es suficiente para quien lo suficiente es poco" (Epicuro, 1994, pp. 166, 160). Considero que la mesura y el esfuerzo son acciones permanentes que permiten conseguir la felicidad, y en ese tránsito de voluntad plena hedonista, los placeres cinéticos y catastemáticos entre la carne y el espíritu constituirán el placer y la felicidad. La música, los sonidos contribuyen en esa búsqueda.

La filósofa Monserrat Jufresa (1994), resalta de la siguiente manera en Epicuro la doble condición de los placeres del cuerpo y los de la mente:

> Entre los placeres del cuerpo y los de la mente, Epicuro distingue entre placeres catastemáticos —en reposo— y placeres cinéticos —en movimiento—. Puesto que es evidente que en la filosofía epicúrea todos los placeres comportan movimiento atómico, hemos de interpretar el placer catastemático no como una falta total de movimiento, sino como el equilibrio de los átomos en un balanceo armonioso y ordenado. Con los términos de *ataraxia* y *aponía* Epicuro hace referencia a los placeres catastemáticos de la mente y del cuerpo, y los términos *chára* y *euphrosýne* designan a los placeres cinéticos. (p. LX)

Entonces, los placeres y las penas son sensaciones del cuerpo; Epicuro se identifica con el placer más elevado, caracterizado por la ausencia de la pena y la ansiedad. La tranquilidad, la meditación en el proceso catastemático no pueden ser aumentadas, y los sufrimientos son temporales. La intensidad del placer y el dolor pueden ser preexistentes e intrínsecos.

El arte a través del proceso de la contemplación nos hace reflexionar detenidamente de forma serena, íntima, profunda; y agregándole la audición —en el caso de la música—, permite introducirnos en un estado de apacibilidad, sin perturbaciones, donde el balance y la proporcionalidad sensorial es el camino hacia el placer.

Como se ve, la música constituye la parte sensible del alma, sus elementos gravitan y hacen que lo invisible e incorpóreo conecten con el cuerpo y el alma en una misma unidad. Además, la música que se expresa mediante sonidos y armonías son sentimientos, sensibilidades reales que salen del fondo del alma de los compositores, que se expresan y permiten que sus ondulaciones melódicas, armonías y sonidos trasciendan lo ordinario y se conviertan en significativo para los hombres; además, contribuye a la felicidad y permanece en el tiempo.

Consideraciones finales al pensamiento sensible de Epicuro, su influencia en el pensamiento de Nietzsche y el placer de la música

El pensamiento de Epicuro es trascendente, original, inductivo y tiene plena vigencia. Puede practicarse y aplicarse en cualquier sociedad, cultura, edad y lugar. No requiere de templos, asociaciones, o grupos sociales para practicar la vida plena y tranquila.

La trascendencia de las ideas de Epicuro, a la cual nos referimos en el anterior párrafo, se hace evidente en Nietzsche en quien influyó considerablemente. La significativa cantidad de veces que éste lo cita en sus escritos es prueba de ello. Carlos García Gual (2002) en su libro *Nietzsche* y *Epicuro* nos muestra esta referencia sobre esta interesante relación:

> Epicuro. — Sí, estoy orgulloso de sentir de otro modo, distinto tal vez de cualquier otro, el carácter de Epicuro, y poder disfrutar de la felicidad de la tarde de la Antigüedad en todo o que de él oigo o leo — veo sus ojos mirar hacia un amplio mar plateado, sobre acantilados en los que se posa el sol, mientras que los animales grandes y pequeños juegan en su luz, seguros y tranquilos, como esta luz y esta mirada. Una felicidad así solo puede ser inventada por un hombre que sufre continuamente, es la felicidad de un ojo para el que el mar de la existencia se ha calmado, y que ahora ya no se da por satisfecho

> mirando su superficie y la multicolor, delicada, estremecida piel del mar: nunca antes existió voluptuosidad tan modesta. (p.41)

En el mismo libro García Gual (2002) nos habla sobre la apreciación que tiene Nietzsche acerca de la felicidad epicúrea, manifestándolo de la siguiente manera:

> Nietzsche aprecia la felicidad epicúrea, subrayando lo espléndido de la ataraxia o serenidad de ánimo, con la que el filósofo supera su larga experiencia del dolor. Epicuro propone una felicidad sostenida sobre la calma y una modesta voluptuosidad. Felicidad de un cierto tono decadente, por otro lado, pues parece renunciar a los clamores de la vida política, y limitarse, en el retiro plácido del Jardín, a observar la existencia agitada de los otros, y desde su plácida atalaya observar sin riesgo a los que cruzan el mar tormentoso, según la famosa imagen de Lucrecio. La serenidad epicúrea alberga una consoladora farmacopea contra el dolor y la angustia, y sirve a la felicidad. (p.42)

El pensamiento estético de Nietzsche radica en que de la música parten todas las demás expresiones artísticas, al ser considerada una "categoría del espíritu humano" (Fubini, 2001, p. 127), inseparable y acompañante del hombre a lo largo de la historia.

Y sobre la significación y finalidad del arte en la vida donde necesariamente se encuentra involucrada la música Luis Puelles Romero (2000) en su artículo *Voluntad de crear. Nietzsche o el arte contra la estética* nos dice:

> El arte es el gran estimulante para vivir: ¿cómo se podría concebirlo como algo carente de finalidad, de meta, como *l´art pour l´art ?*. Según Nietzsche, el arte no puede no ser útil, si entendemos como muestra de utilidad su función estimulante para la vida. (p. 292)

Respecto a la música, Epicuro hace un planteamiento ontológico y fenomenológico de lo que debería ser este arte. Efectivamente, las composiciones –de todo género– deben contribuir a provocar la inducción de los sonidos en las cuerdas más sensibles del alma. Como músico y compositor considero que la filosofía epicúrea debe gravitar en las composiciones, tocando la sensibilidad creativa de los compositores contemporáneos. En estos momentos, en que la música moderna inunda los espacios, hace falta la filosofía y la sensibilidad de Epicuro.

También se debe mencionar la estética del jardín o escuela que durante más de treinta y cinco años sirvió como casa y centro intelectual. Una casa llena de flores, colores, naturaleza y vida apacible fue determinante para concebir el pensamiento filosófico de Epicuro. La casa jardín o huerto, como lo recuerdan los atenienses, era la evidencia de la estética, armonía y juego de colores de la naturaleza. Un espacio, aunque pequeño, fue privilegiado, pues estuvo alejado del bullicio de la ciudad, los políticos y la dinámica cosmopolita. Epicuro pasó la mitad de su vida en el jardín de su casa; hoy, miles de años después, nos causa asombro, gozo y admiración esa elección estética para la eternidad.

Conclusiones

1. En el sistema filosófico de Epicuro, el placer de oír, sentir y recibir sensaciones externas son cualidades sensibles que tienen concordancia con las facultades del cuerpo y el alma. Dentro de la música se encuentran: la acústica, la afinación y los efectos sonoros, agentes de sensaciones que recibe el cuerpo y facilitan las condiciones sensibles que conllevan a la felicidad plena. Los sonidos pueden gravitar en el alma y también en el cuerpo. La música y los sonidos constituyen unidades de sensaciones y satisfacciones que contribuyen a la felicidad y tranquilidad del hombre.
2. El bienestar del cuerpo y el alma necesita la comprensión de la acumulación del placer y reducción del dolor; como también los valores éticos del juicio ante la tentación de los excesos, los placeres del cuerpo y las transgresiones del alma. La mesura del esfuerzo y el retorno permanente del placer son vitales en el trayecto de vivir plenamente. Igualmente, rechazar las malas costumbres, las transgresiones permanentes, la repetición axiomática de conductas y acciones que transgreden la vida cotidiana enturbian el goce e impiden la felicidad y tranquilidad del alma
3. El placer de sentir las emociones que provocan los sonidos, y la música de la naturaleza que da paz en el alma, contribuye en la búsqueda de conocer los límites de la vida, los valores de la felicidad y las sensaciones. No es posible rechazar las sensaciones y los sentimientos que provocan paz y tranquilidad en el cuerpo. La naturaleza del cuerpo es sostener la quietud y reconocer los generadores de felicidad, como la música, las imágenes.
4. La música debe considerarse como el placer catastemático, en un tránsito de voluntad plena que incluya también los placeres cinéticos para encontrar la felicidad y también experimentar el dolor. Los sonidos melancólicos son sonidos de aflicción propios de la naturaleza, son de breve duración y que deben afrontarse con tranquilidad y meditación. Epicuro reconoce la aflicción que genera el dolor, expresando que se debe afrontar con tranquilidad pues tiene una breve duración.
5. La música se expresa mediante sonidos, armonías y ritmos de sentimientos de felicidad como también ondulaciones de tristeza, melancolía y pena. La música es un lenguaje de sensibilidad plena, porque desde sus sonidos primigenios expresan los sentimientos de los hombres como: la alegría, la muerte, el miedo, la nostalgia de la vida. En una misma contemplación de la naturaleza los hombres experimentan sentimientos encontrados, sean de algarabía o de tristeza. Ese infinito mundo interior se exterioriza en las composiciones de los hombres y pueblos mediante especiales características que solamente la música puede mostrar.

Rol de autores CrediT

DEVO:	Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.

Fuentes de financiamiento
La investigación fue en su totalidad autofinanciada por el autor de este trabajo.

Conflicto de interés
El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.

Aspectos éticos
Se cumplió con las normas éticas, los código de conducta para la investigación y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical.*

Referencias

Fubini, E. (2001). *Estética de la música*. Antonio Machado Libros.

García Gual, C. (2002). *Epicuro*. Alianza Editorial.

Jufresa, M. (1994). *Epicuro. Obras.* Ediciones Atalaya. https://leyendohistoriadelafilosofia.files.wordpress.com/2015/06/epicuro_obras.pdf

Puelles Romero, L. (2000). Voluntad de crear. Nietzsche o el arte contra la estética. *Contrastes. Revista Interdisciplinar de filosofía, 5*, 283-296.

Vara, J. (2012). *Epicuro. Obras completas* (9a ed.). Ediciones Cátedra.

Elí Aurora Díaz Jara
(Lima, 1999)



Músico, clarinetista. Inició sus estudios musicales en 2013 durante su etapa escolar. En 2016, estudió bajo la guía de Sady Bernardo. En 2018 ingresó a la Universidad Nacional de Música donde estudió con Claudio Panta. Ha participado en diversos elencos de la UNM y en el programa Orquestando, así como en la Orquesta Sinfónica José Bernardo Alcedo (OSBA), dirigida por Wilfredo Tarazona. Actualmente es docente particular de clarinete, estudiante de la UNM bajo la tutela de Luis Melgar y miembro activo de la Orquesta Sinfónica del Británico.

Víctor Hugo Ñopo Olazábal
(Lima, 1974)



Doctor en Administración y Magíster en Ciencias Empresariales por la Universidad San Ignacio de Loyola. Egresado de la Universidad Nacional de Música (UNM). Investigador reconocido por el Registro Nacional de Ciencia, Tecnología y de Innovación Tecnológica (RENACYT). Director del Instituto de Investigación de la UNM y cofundador de la Escuela de Música Vivace. Productor del Festival Internacional de Guitarra Vivace y del Concurso Internacional Ciudad de Lima. Ha ofrecido conciertos, cursos y ponencias en América Latina y Europa y ha publicado diversos trabajos de investigación. Es director de tesis y enseña metodología de la investigación en diversas universidades.

Músicos en movimiento: comprendiendo el movimiento corporal en la interpretación musical de clarinetistas

Musicians in motion: understanding body movement in the musical performance of clarinetists

Elí Aurora Díaz Jara
Universidad Nacional de Música
Lima, Perú
eli.dj19@gmail.com
https://orcid.org/0009-0000-1799-2745

Víctor Hugo Ñopo Olazábal
Universidad Nacional de Música
Lima, Perú
vnopo@unm.edu.pe
https://orcid.org/0000-0002-5797-5330

Recibido: 22 de septiembre / Aceptado: 25 de octubre

Resumen
El estudio del movimiento corporal en la interpretación musical ha ganado relevancia en las últimas décadas, especialmente en la búsqueda de una mayor comprensión de la expresividad musical. Este trabajo tiene como objetivo describir y clasificar los movimientos corporales empleados por clarinetistas durante la interpretación de la *Sonata* para clarinete y piano de Francis Poulenc, una obra compleja en términos de cambios dinámicos y de *tempo*. Bajo un enfoque cualitativo, se llevó a cabo un estudio de caso múltiple con cuatro clarinetistas que habían interpretado esta sonata. Se seleccionaron trece extractos representativos de los tres movimientos, los cuales mostraban modificaciones significativas de *tempo* y dinámica. Los resultados revelaron seis movimientos corporales principales y uno secundario, cuya intensidad y frecuencia variaron entre los intérpretes. Estos hallazgos contribuyen al entendimiento de cómo los músicos utilizan el cuerpo para transmitir la expresividad musical, proporcionando un aporte a las teorías actuales sobre la relación entre cuerpo e interpretación en la música clásica.

ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, Vol. 8, N° 2, julio-diciembre, 2024.
https://doi.org/10.62230/antec.v8i2.254

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-Noderivatives 4.0 International (CC BY NC ND).

Palabras clave
Movimientos corporales; clarinete; expresividad musical; interpretación

Abstract
The study of body movement in musical performance has gained relevance in recent decades, especially in the search for a greater understanding of musical expressivity. This research aims to describe and classify the body movements employed by clarinetists during the performance of Francis Poulenc's Clarinet and piano Sonata, a complex work in terms of dynamic and tempo changes. Under a qualitative approach, a multiple case study was conducted with four clarinetists who had performed this sonata. Thirteen representative excerpts were selected from the three movements, which showed significant variations in tempo and dynamics. The results revealed six major and one minor body movements, the intensity and frequency of which varied among performers. These findings contribute to the understanding of how musicians use the body to convey musical expressivity, providing a contribution to current theories on the relationship between body and performance in classical music.

Keywords
Body movements; clarinet; musical expressivity; interpretation

Introducción

El estudio de los movimientos corporales en la interpretación musical ha ganado considerable atención en las últimas décadas. Según Jane Davidson (2012), estos movimientos son herramientas innatas y esenciales para la interpretación, mientras que Euler Teixeira *et al.* (2018) y Jennifer MacRitchie *et al.* (2013) destacan que son fundamentales para expresar las indicaciones de la partitura y para comunicar las intenciones expresivas del intérprete. En el caso de los clarinetistas, Teixeira, Alves Loureiro y Hani Yehia (2018) realizaron un estudio con extractos de diversas obras, concluyendo que la estructura musical y las variantes de *tempo*, dinámica y agrupación de notas influyen en los movimientos corporales, lo que refuerza la relación entre la manipulación del sonido y la expresividad. Aunque se ha investigado este fenómeno en diversos contextos musicales, como ensambles (Davidson, 2007) y solistas (Desmet *et al.*, 2012), la interpretación del clarinete aún requiere un análisis más detallado. La recurrencia de estos movimientos en obras de todas las épocas subraya la urgencia de su estudio, tanto en solistas como en grupos instrumentales.

A pesar de los avances en este campo, persiste una brecha en la investigación. Los estudios abordan principalmente la relación de los movimientos corporales con la expresividad en ensambles o en la interpretación de extractos musicales de diversas obras y tipo de instrumentistas (Broughton y Davidson, 2016). Investigaciones anteriores exploraron esta relación en dúos de clarinete y flauta (Davidson, 2012) y en la interpretación de marimba (Broughton y Davidson, 2016). También se examinaron los movimientos corporales espontáneos relacionados con la expresividad musical en solistas (Desmet *et al.*, 2012). Sin embargo, no hay estudios específicos sobre el análisis de los movimientos corporales en una obra

completa, interpretada por un solo tipo de instrumentista. Este vacío en la literatura pone de relieve la necesidad de explorar en profundidad cómo los movimientos corporales contribuyen a la expresividad musical en contextos específicos de interpretación solista.

Esta investigación, enmarcada en el diseño de estudio de caso múltiple, se enfoca en analizar los movimientos corporales de cuatro clarinetistas durante la interpretación de la *Sonata* para clarinete y piano de Francis Poulenc, la cual, compuesta en 1962, presenta un rango dinámico amplio y contrastes temáticos significativos (Castanet, 2004). En un análisis previo de la *Sonata*, se seleccionaron extractos que revelan marcados cambios de *tempo* y dinámica, para observar el impacto de estas fluctuaciones en los movimientos corporales de los intérpretes y ver cómo los músicos utilizan su cuerpo para apoyar la expresividad interpretativa en obras con tales características. Para ello se plantearon los siguientes objetivos:

- Identificar cómo los movimientos corporales se relacionan con los cambios súbitos de tempo y dinámica en la obra.
- Analizar cómo la intención musical del intérprete influye en el cambio de los movimientos corporales durante la interpretación.
- Categorizar el distinto tipo de movimientos corporales que emergen a partir de las interpretaciones de los participantes.

Funciones de los movimientos corporales en la interpretación musical

1. Movimientos corporales como recurso expresivo

Múltiples investigaciones han explorado la estrecha relación entre los movimientos corporales y la interpretación musical (Davidson, 2007; Desmet *et al.*, 2012; Juchniewicz, 2008), coincidiendo en que dichos movimientos se utilizan como un recurso para expresar los objetivos musicales previamente definidos por el intérprete (Desmet *et al.*, 2012). Además, estos movimientos muestran una clara relación con la intención de agrupar notas en la partitura, diferenciando entre ligaduras largas y cortas, lo cual contribuye a una ejecución más precisa y expresiva (Huberth y Takako, 2018).

Por otro lado, los músicos son conscientes de estos movimientos y los emplean para diferenciar sus interpretaciones musicales. A través de ellos, relacionan con su desempeño escénico aspectos como el *tempo*, la dinámica y el sonido (Shoda y Adachi, 2012). Esta conciencia permite a los intérpretes ajustar sus movimientos en función de sus necesidades expresivas, añadiendo una capa de interpretación personal que enriquece la experiencia musical, tanto para ellos como para la audiencia. Sin embargo, los movimientos exagerados son percibidos como distractores por algunos músicos, porque pueden perjudicar la ejecución instrumental (Moura y Serra, 2024).

Respecto a la expresividad, Ginevra Castellano *et al.* (2008) argumentan que la expresión emocional y el movimiento corporal están profundamente interconectados. La cantidad y frecuencia de los movimientos varían en función de la emoción que se desea transmitir, lo que indica una relación dinámica entre ambos aspectos. De igual forma, Marc Thompson y Geoff Luck (2011) consideran que los músicos integran de manera consciente los movimientos corporales para lograr una interpretación

expresiva. En el caso de los pianistas, señalan que una mayor expresividad se refleja en movimientos más frecuentes de los hombros y la cabeza, lo que refuerza la conexión entre el cuerpo y la interpretación.

En el ámbito de los instrumentos de viento, Alexander Demos *et al*. (2017) investigaron la relación entre el balanceo corporal y la interpretación del trombón. Sus hallazgos revelan que este balanceo varía según las frases melódicas, lo que confirma una relación directa entre el movimiento corporal y la estructura musical. Este estudio aporta evidencia sobre cómo los movimientos específicos del cuerpo están alineados con los elementos estructurales de la música, y cómo el intérprete ajusta su postura y gestos en respuesta a los cambios melódicos.

De manera similar, Teixeira *et al.* (2018) documentaron, a través de la interpretación de varios extractos musicales para clarinete, una correlación significativa entre la recurrencia de ciertos movimientos corporales, la emisión del sonido y las transiciones armónicas de los extractos interpretados, reforzando la idea de que el movimiento corporal no tiene relación solo con la expresividad, sino también con la estructura interna de la obra musical, lo que permite a los músicos enfatizar ciertos aspectos sonoros a través de su cuerpo. Asimismo, MacRitchie *et al.* (2013) sugieren que el movimiento corporal durante la interpretación es una de las formas más claras en las que los músicos buscan expresar la musicalidad de una pieza. Expresividad que se alinea con la estructura musical de la obra, permitiendo a los músicos adaptar sus movimientos a las particularidades de la pieza que interpretan. Así, el movimiento del cuerpo se convierte en un medio adicional para comunicar la intención artística, proporcionando una experiencia más compleja para el público.

2. Movimientos corporales como forma de comunicación entre músicos

Algunos estudios demuestran que el movimiento corporal, junto con el contacto visual, es una de las principales formas de comunicación no verbal durante la interpretación musical (Bishop, 2019; Williamon y Davidson, 2002). Esta interacción, a través de miradas y movimientos corporales, es común en conjuntos instrumentales y aumenta en frecuencia a medida que avanzan los ensayos, mejorando con la visualización constante entre los integrantes del conjunto (Bishop, 2019). Sin embargo, se ha sugerido que la interacción entre los músicos no es imprescindible a gran escala, ya que la práctica instrumental es el medio más eficaz para consolidar, crear e intercambiar ideas mediante movimientos corporales, miradas y gestos (Williamon y Davidson, 2002).

Diversas investigaciones exploran cómo los movimientos corporales se relacionan con la coordinación y la jerarquía dentro de los ensambles musicales. Chang *et al.* (2017) realizaron un estudio sobre el balanceo corporal en un cuarteto de cuerdas, utilizando la causalidad de Granger, una técnica estadística que permitió analizar si los movimientos de un músico pueden predecir los de otro, revelando la dirección y magnitud de la influencia entre ellos, mostrando que los músicos medían el éxito de su interpretación según el grado de coordinación de sus balanceos corporales respecto al violín principal. De manera similar, Peter Keller y Mirjam Appel (2010) sugieren que la sincronía del sonido durante la interpretación está directamente vinculada al balanceo del cuerpo, el cual depende de las relaciones jerárquicas entre los intérpretes del ensamble.

En el contexto de la improvisación musical, Clemens Wöllner (2018) encontró que en el jazz los movimientos corporales, junto con el conocimiento de las características musicales de la improvisación, son fundamentales para la interpretación en dúo. Este tipo de comunicación no verbal, a través de miradas y movimientos corporales, facilita la coordinación y permite a los músicos predecir las acciones e intenciones de sus compañeros durante la interpretación (Bishop y Goebl, 2015). La capacidad de anticipación es crucial en pasajes musicales complejos, como los *ritardandi* y las pausas largas, donde la comunicación verbal es limitada. Finalmente, Jane Ginsborg y Elaine King (2016) destacan la importancia de la familiarización y la experiencia compartida entre los músicos para lograr una comunicación eficaz en el ensamble. Los que se conocen previamente, muestran una mayor cantidad de miradas y una gama más amplia de movimientos corporales. La comunicación entre músicos desconocidos es más limitada, pero la sincronización tiende a establecerse rápidamente a través de movimientos corporales repetitivos y coordinados. En todos los casos, tales movimientos dependen de la jerarquía establecida en el ensamble, ya que los intérpretes suelen alinearse con quien ejerce el liderazgo en la interpretación.

3. Percepción del público sobre los movimientos corporales

Uno de los aspectos investigados recientemente es la relación del público con los movimientos corporales de los músicos (Bland y Cho, 2020; Silvera, 2013). Algunos estudios sugieren que la atención del público suele dirigirse al músico que emplea movimientos corporales característicos de un solista, independientemente de si ese músico es realmente el solista de la pieza (Burguer *et al.*, 2020). Aunque la percepción de la experticia de un músico por parte del público se basa predominantemente en el sonido, los movimientos corporales también son un factor relevante (Matthew *et al.*, 2012).

Además, Silveira (2013) demostró que las presentaciones de ensambles con una mayor cantidad de movimientos corporales obtenían mejores calificaciones en cuanto a la percepción de expresividad por parte del público. En el caso de instrumentos que requieren mucho movimiento corporal para su ejecución, como la marimba, Mary Broughton y Cathering Stevens (2009) señalaron que los movimientos utilizados con fines expresivos son percibidos de manera notable por la audiencia. Jay Juchniewicz (2008), en su estudio cuasi experimental, también encontró que, a mayor cantidad de movimientos corporales en una presentación, la calificación otorgada por el público fue más alta. Asimismo, Manfred Nusseck y Marcelo Wanderley (2009) comprobaron que estos movimientos son más notorios cuando se perciben como un movimiento global del cuerpo, en lugar de concentrarse en una parte específica.

Por su parte, Micah Bland y Eun Cho (2020) evidenciaron que esta preferencia por presentaciones con mayor cantidad de movimientos corporales se observa únicamente en espectadores sin formación musical. En cambio, para aquellos con conocimientos musicales, la calidad de la presentación no estaba influida por los movimientos corporales.

Método

1. Tipo y diseño de investigación

Dado el carácter del fenómeno en estudio, que se centra en los movimientos corporales durante la interpretación musical de la *Sonata* para clarinete y piano de Poulenc, se optó por un diseño de estudio de caso. Este método de investigación empírica permite examinar el fenómeno en su contexto real, proporcionando una perspectiva de las interacciones entre los movimientos del intérprete y la música (Yin, 2018), a fin de generalizar los resultados en relación con una teoría o temática específica, así como estudiar el caso por su valor intrínseco (Johansson, 2007).

En este trabajo, se utilizó un estudio de caso múltiple siguiendo el esquema propuesto por Robert Yin (2018), que incluye las fases de planificación, diseño, preparación, recolección de datos, análisis, comparación y publicación de resultados. En este estudio, la *Sonata* para clarinete y piano de Poulenc fue el objeto de interpretación común entre los participantes. Esta obra, conocida por su complejidad y riqueza expresiva, proporcionó el contexto para analizar los movimientos corporales de los músicos durante la ejecución.

2. Selección de los casos

Los participantes, como casos de estudio, fueron cuatro estudiantes de clarinete, radicados en el Perú, con al menos seis años de experiencia tocando el instrumento. Cada uno de ellos había interpretado la *Sonata* para clarinete y piano de Poulenc en el último año, lo que aseguraba su familiaridad con la obra y su pertinencia para el análisis. Tres de los participantes eran diestros y uno era zurdo. La Tabla 1 proporciona una descripción de los casos, incluyendo el tiempo transcurrido desde la última interpretación pública de la *Sonata* y el número de años tocando el clarinete. La elección de los casos siguió la premisa de Yin (2018), quien sugiere que la selección de casos similares puede ofrecer resultados contrastantes dependiendo del fenómeno de estudio al considerar factores como el tiempo de ejecución, la lateralidad y la experiencia.

Tabla 1

Descripción de los participantes

Caso	Años tocando clarinete	Última interpretación pública de la obra	Lateralidad
C1	6	Hace seis meses aprox.	Diestro
C2	10	Hace un año aprox.	Diestro
C3	9	Hace un año aprox.	Diestro
C4	8	Hace cuatro meses aprox.	Zurdo

3. Recolección y análisis de datos

Para llevar a cabo este estudio, se adoptaron en secuencia dos técnicas de recolección de datos: la entrevista y la observación, que ofrecieron una visión integral del fenómeno investigado.

La primera fase consistió en la realización de entrevistas semiestructuradas –las cuales se analizaron y codificaron utilizando el *software* Atlas.ti– a través de la plataforma de videoconferencias Zoom. El propósito fue conocer el grado de familiaridad de los participantes con la estructura de la *Sonata* y obtener su percepción sobre los movimientos corporales durante la interpretación. Se desarrolló un protocolo de investigación para la aplicación de las entrevistas, cuya versión final, después de aplicar el piloto, incluyó ocho preguntas relacionadas tanto con la interacción de los participantes con la obra, como con sus movimientos corporales durante la ejecución (ver Apéndice).

Para la segunda fase se solicitó a los participantes grabar en video trece extractos previamente seleccionados de los tres movimientos de la Sonata, que se detallan más adelante en la sección de Materiales musicales. Las grabaciones se realizaron en videos independientes para cada extracto, siguiendo indicaciones técnicas necesarias para asegurar la calidad del material. El formato fue en video vertical, mostrando al intérprete de pies a cabeza, para capturar de manera integral sus movimientos corporales durante la ejecución. Además, se instruyó a los participantes a que el atril no interfiriera para que los gestos y desplazamientos del cuerpo fueran completamente visibles. Al concluir con la recolección de datos, se llevó a cabo el análisis de las transcripciones de las entrevistas, con el objetivo de describir los movimientos corporales de los intérpretes y categorizar los movimientos repetitivos. Este análisis se realizó a través de ciclos de codificación hasta consolidar las ideas centrales expresadas por los participantes.

4. Materiales musicales

De acuerdo con los procedimientos establecidos por Haruka Shoda y Mayumi Adachi (2012), como una fase preliminar al estudio, se realizó un análisis detallado de la *Sonata* en busca de cambios súbitos en la dinámica y el *tempo* para identificar si éstos se asociaban con movimientos corporales de los intérpretes. Con base en este análisis, se seleccionaron trece extractos de los tres movimientos de la *Sonata* de Poulenc que mostraban una mayor probabilidad de incluir movimientos corporales. Éstos fueron elegidos por su relevancia para el estudio y se presentan en la Tabla 2. Adicionalmente, se seleccionaron dos interpretaciones de la *Sonata* registradas en video, ejecutadas por Kevin Spagnolo (2021) y Han Kim (2019), con la finalidad de observar movimientos vinculados a los extractos seleccionados.

En el primer movimiento, *Allegro Tristamente*, se escogieron cuatro extractos, ya que en estos pasajes se observan cambios súbitos de carácter expresivo, lo que incrementa la probabilidad de presencia de movimientos corporales significativos por parte del intérprete. En el segundo movimiento, *Romanza*, se seleccionaron tres extractos. Estos pasajes incluyen secciones de mayor sensibilidad, con un *tempo* mucho más lento, donde las dinámicas más sutiles podrían reflejarse en los gestos del intérprete, especialmente en la conducción de frases largas y cambios de intensidad. Finalmente, en el tercer

movimiento, *Allegro con Fuoco*, se clasificaron seis extractos que presentan una variedad de contrastes rítmicos y dinámicos que demandan un mayor esfuerzo. Este movimiento se caracteriza por su gran vivacidad y fuerza, por lo que se esperó que los intérpretes utilizaran un mayor rango de movimientos corporales acorde a la intensidad expresiva y la fluidez de la música.

Tabla 2

Extractos seleccionados para las grabaciones de los participantes

Movimiento de la Sonata	Código de extracto	Extractos seleccionados
I: *Allegro tristamente*	E1-I	c.1-8
	E2-I	c.40-45
	E3-I	c.59-63
	E4-I	c.78-83
II: *Romanza*	E5-II	c.1-4
	E6-II	c.11-24
	E7-II	c.65-76
III: *Allegro con fuoco*	E8-III	c.1-7
	E9-III	c.13-16
	E10-III	c.37-41
	E11-III	c.44-51
	E12-III	c.70-79
	E13-III	c.116-128

Nota. La abreviatura para referirse a los compases es c.

Resultados

Los resultados de este estudio están divididos en tres secciones: (a) el análisis de la *Sonata* para clarinete y piano de Poulenc, (b) la percepción de los participantes sobre los movimientos corporales y (c) la presencia de movimientos corporales en la *Sonata.*

1. Relación de música y movimiento corporal

Los cambios identificados en el análisis preliminar de la *Sonata* fueron comparados con las interpretaciones grabadas de Spagnolo (2021) y Kim (2019) y se confirmó que, aunque la cantidad e intensidad de los movimientos corporales variaban entre ambos intérpretes, en los cambios súbitos de *tempo* y dinámica ambos recurrían a esos movimientos.

Asimismo, durante las entrevistas, se solicitó a los participantes que identificaran los cambios de *tempo* y dinámica en la *Sonata*, y se registraron digitalmente en una partitura personalizada para cada participante, con el propósito de comparar lo descrito con los movimientos que realizaron en sus presentaciones grabadas. La cantidad de cambios identificados por cada participante, junto con los compases correspondientes, se detalla en la Tabla 3.

Tabla 3

Cambios súbitos de tempo y dinámica identificados por los participantes

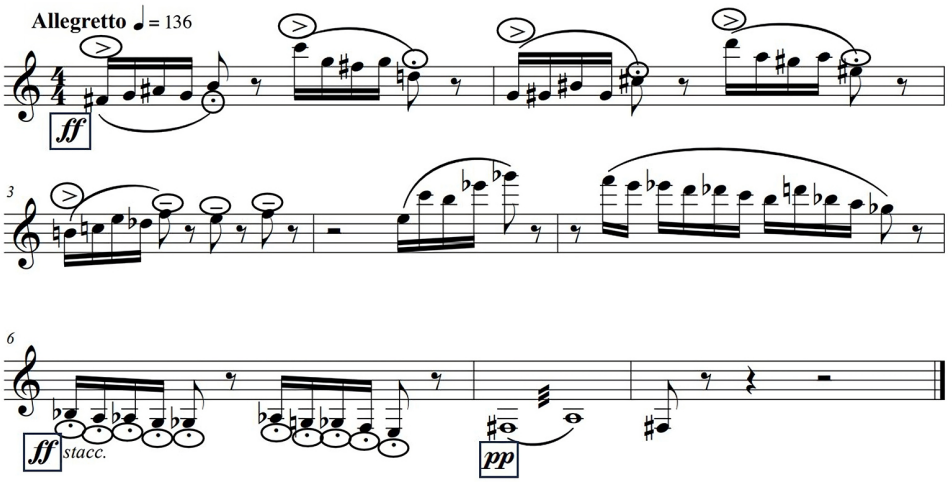
Movimiento de la Sonata	**Participante**	**Cambio súbito de *tempo***	**Cambio súbito de dinámica**
Allegro tristamente	C1	2 (c.67 y c.106)	1 (c.59-60)
	C2	3 (c.24, c.67 y c.106)	1 (c.6-7)
	C3	2 (c.67 y c.106)	3 (c.6-7, 44-49, 59-60)
	C4	0	1 (c.40-41)
Romanza	C1	0	1 (c.69-72)
	C2	0	1 (c.1-.2)
	C3	0	2 (c.1-2 y 59-61)
	C4	0	1 (c.16-19)
Allegro con fuoco	C1	2 (c.44 y c.80)	0
	C2	3 (c.44, c.70 y c.80)	1 (c.13-14)
	C3	2 (c.44 y c.80)	0
	C4	1 (c.44)	0

Nota. La abreviatura utilizada para referirse a los compases es c. El número 0 indica que el participante no identificó ningún cambio súbito de *tempo* o dinámica en el movimiento señalado.

Adicionalmente, se evidenció que solo la mitad de los participantes tenían conocimiento de la forma musical de cada movimiento de la *Sonata*, siendo ellas forma sonata, forma binaria y forma sonata en el orden respectivo. Fueron los participantes C2 y C3, quienes identificaron la mayor cantidad de cambios súbitos de dinámica y *tempo*, los que conocían la forma musical. Todos afirmaron durante las entrevistas que los primeros ocho compases del primer movimiento requieren de movimiento corporal de manera imprescindible, debido al carácter de este inicio, las dinámicas y las articulaciones que posee, como se muestra en la Figura 1.

Figura 1

Pasaje musical con alto nivel de movimiento corporal



Nota. Extracto E1-I del *Allegro tristamente*, primer movimiento, compases 1 al 8. En las articulaciones señaladas con óvalos y en los cambios de dinámicas marcadas con cuadros, hubo presencia de movimientos corporales de todos los participantes.

2. Percepción sobre el movimiento corporal en la interpretación musical

De los cuatro participantes del estudio, tres afirmaron que los movimientos corporales son necesarios para la interpretación musical, mientras que solo uno expresó una opinión diferente: "No considero que sean necesarios, por el contrario, es algo de lo que trato de estar más consciente" (C4). Este participante señaló que el uso excesivo de movimientos corporales puede hacer que la interpretación se vuelva exagerada y pierda musicalidad, por lo que prefiere moderarlos. Sin embargo, C4 también reconoció que estos movimientos surgen de manera natural al interpretar. Se encontraron coincidencias en el uso de los movimientos corporales descritos por los participantes, los cuales se reportan según su orden de aparición en la Tabla 4.

Tabla 4
Uso de los movimientos corporales para la interpretación musical

Finalidad	Descripción
Para mejorar el fraseo	Aspectos como la dirección del fraseo, la intensidad y el carácter resultan más claros de interpretar si son acompañados de movimientos corporales.
Para transmitir emociones al público	Los movimientos corporales representan un foco de atención visual para el público. Esto sumado a variaciones de velocidad y amplitud puede ayudar a transmitir emociones.
Para complementar acciones con el instrumento	Se reportaron movimientos ascendentes que logran reducir el tiempo de viaje del sonido por el instrumento y movimientos circulares que aumentan la intensidad de este.
Para fomentar la relajación	Los movimientos corporales ayudan a liberar la tensión del cuerpo durante la interpretación y la ausencia de estos da una sensación de rigidez.

Todos los participantes coincidieron en que los movimientos corporales varían en intensidad y forma según el estilo y personalidad del intérprete, basándose en los videos de la *Sonata* que consultaron en la red durante sus sesiones de estudio. A pesar de estas variaciones individuales, identificaron los hombros, brazos y cabeza como las partes del cuerpo que más se mueven durante la interpretación musical, debido a su conexión directa con el control del instrumento y la expresión gestual. Solo un participante mencionó el movimiento de las piernas: "Hay momentos en los que flexiono un poco las piernas y eso sí afecta mi estabilidad" (C3), destacando cómo la postura general del cuerpo también influye en la ejecución musical.

Además, los participantes describieron en las entrevistas dos tipos de movimientos corporales específicos: los circulares, que suelen emplearse para suavizar transiciones musicales, y los ascendentes, utilizados para reforzar dinámicas crecientes. Estos movimientos revelaron patrones comunes y cambios individuales que se detallan a continuación.

3. Categorización de los movimientos corporales identificados

Con base en el análisis inicial de la *Sonata* y la comparación con las grabaciones en video de los participantes, se identificaron seis categorías de movimientos corporales, los cuales se resumen en la Tabla 5. El criterio utilizado para medir la recurrencia de estos movimientos fue su frecuencia de uso: mayor a diez veces o menor a diez veces a lo largo de los trece extractos seleccionados para las observaciones.

Tabla 5
Movimientos identificados

Casos	Mov. curvilíneos	Mov. verticales	Mov. de cabeza de un solo desplazamiento	Mov. de cabeza de múltiples desplazamientos	Mov. pendulares	Mov. de punto imaginario
C1	Sí	Sí	Si	No	Sí	Sí
C2	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	No
C3	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	No
C4	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí

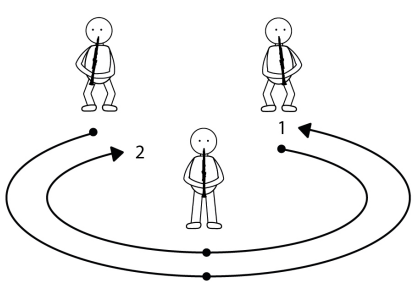
3.1. Movimiento curvilíneo

Los Movimientos curvilíneos se caracterizan por simular visualmente el dibujo de un círculo con el clarinete, e involucran una apertura en los codos, movimiento de brazos, hombros y, dependiendo de su intensidad, también de la cabeza. Además, esta categoría de movimientos tiene una variación en la que presenta el dibujo de la mitad de un círculo, desde el centro del cuerpo hacia la izquierda o derecha, y suelen comenzar con un movimiento descendente. Todos los participantes realizaron este tipo de movimiento en cada uno de los extractos grabados.

La flexión de piernas en este tipo de movimiento varió entre los participantes. Los casos de estudio C3 y C4 fueron los que más tendieron a acompañar estos movimientos circulares con la flexión de piernas, en particular cuando el dibujo del círculo alcanzaba la altura del ombligo. Por otro lado, el diámetro del círculo y la velocidad con que se ejecutaba también mostraron modificaciones. Los participantes C1, C2 y C3 realizaron movimientos circulares y semicirculares con mayor frecuencia, aunque fueron C2 y C3 quienes utilizaron los círculos de mayor diámetro. A su vez, los movimientos circulares de C2 y C4 se destacaron por ser los más rápidos entre los participantes. El movimiento curvilíneo se encuentra representado en la Figura 2.

Figura 2

Representación del movimiento curvilíneo

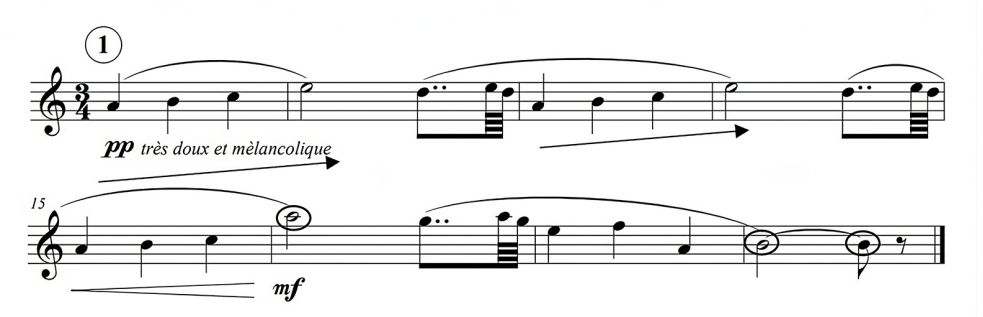


Estos movimientos circulares están estrechamente relacionados con los ascendentes y descendentes que se describen en el siguiente subtítulo, ya que suelen comenzar o terminar con uno de estos desplazamientos. Los participantes C1, C2 y C3 fueron quienes iniciaron sus movimientos circulares con un desplazamiento ascendente o descendente, creando una continuidad fluida entre ambos tipos de movimiento.

Además, los movimientos circulares parecen estar altamente relacionados con la expresividad musical en la ejecución del clarinete, que se observaron con mayor frecuencia en extractos que contenían frases melódicas ligadas y durante la interpretación de notas largas, como se muestra en la Figura 3. Además, C2 y C3 realizaron este tipo de movimiento al final de una frase, como una especie de preparación que culminaba con uno ascendente, similar al gesto de cierre que hacen los directores con las manos.

Figura 3

Pasajes con ejecución de movimientos curvilíneos



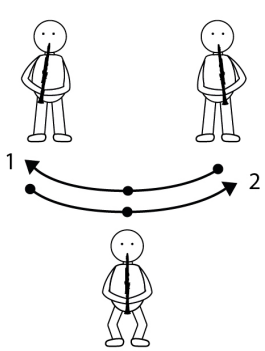
Nota. . Extracto E6-II de la *Romanza*, segundo movimiento, compases 11 al 18. Los movimientos circulares responden tanto a frases melódicas, señaladas con las flechas, como a notas de mayor duración, marcadas en óvalos. El 1 indica el número de ensayo original de la partitura.

3.2. Movimiento vertical

Los Movimientos verticales pueden ser ascendentes o descendentes y están agrupados en una sola categoría, ya que representan dos caras de una misma moneda. Según el análisis, no es posible un movimiento ascendente sin haber empleado, total o parcialmente, un movimiento descendente, y viceversa. El movimiento ascendente implica levantar el clarinete, lo que involucra los brazos, los hombros, la cabeza y un estiramiento de piernas. Por el contrario, el movimiento descendente consiste en agachar el cuerpo junto con el clarinete, lo que requiere una flexión de piernas, bajar los brazos y los hombros; en este caso, el movimiento de la cabeza es relativo, ya que solo dos de los cuatro participantes lo utilizaron (C1 y C3). Véase la representación del movimiento vertical en la Figura 4.

Figura 4

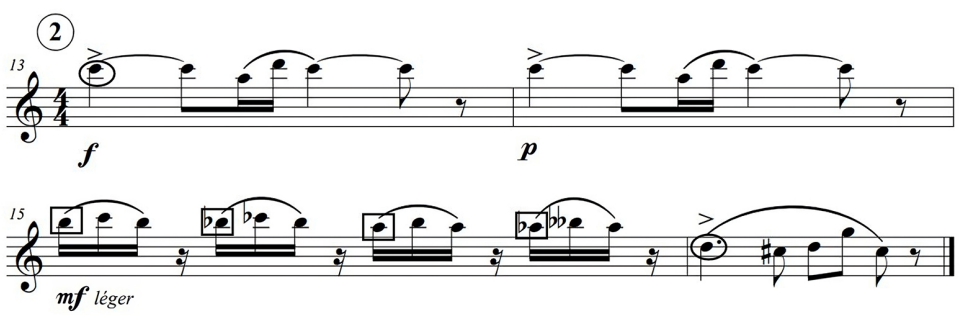
Representación del movimiento vertical



En conjunto, los participantes C1, C2 y C3 realizaron la mayor cantidad de estos movimientos en comparación con C4, y todos los participantes los emplearon en cada uno de los extractos. Los movimientos con preparación descendente seguidos de uno ascendente fueron utilizados al inicio de cada frase, tal vez por la interiorización del gesto de dar entrada al pianista acompañante, a pesar de que se solicitó que las grabaciones se realizaran de manera individual. Como se muestra en la Figura 5, estos movimientos se observaron en pasajes con articulaciones como acentos y staccati en todos los participantes. Asimismo, las dinámicas *mezzoforte, forte* y *fortissimo* estuvieron acompañadas de estos movimientos. Sin embargo, el participante C4, según lo muestra esta figura, utilizó un movimiento con preparación ascendente en una figura larga (negra), seguido de otros descendentes al inicio de figuras musicales de menor duración (semicorcheas).

Figura 5

Pasajes con aplicación de movimientos verticales



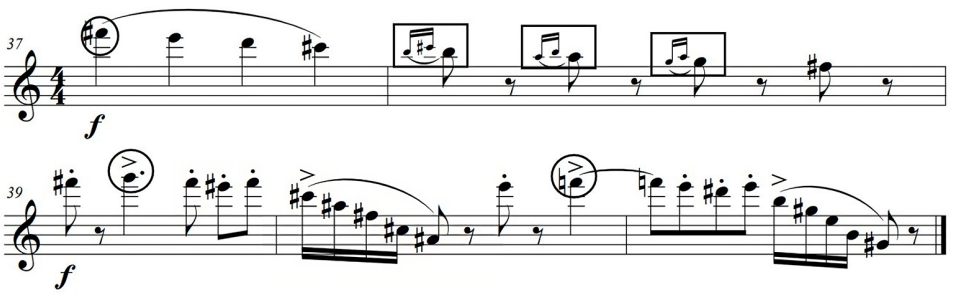
Nota. Extracto E9-III del *Allegro con fuoco*, tercer movimiento, compases 13 al 16. El número 2 en la esquina superior izquierda es el número de ensayo que tiene la partitura original. En las notas señaladas en óvalos se realizaron movimientos ascendentes, mientras que en las marcadas en cuadros los movimientos fueron descendentes.

3.3. Movimientos de cabeza de un solo desplazamiento y múltiples desplazamientos

Los Movimientos de cabeza de un solo desplazamiento pueden ser horizontales o verticales, implicar uno o dos desplazamientos y combinarse con otros movimientos corporales como los curvilíneos o los verticales. Este fue el caso en tres de los participantes. Además, son recurrentes al inicio de las frases melódicas.

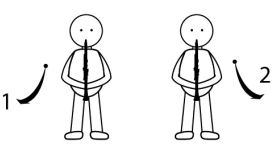
Según el análisis presentado en la Figura 6, donde se los señalan en los compases 37, 39 y 40, puede inferirse que están asociados con dar entradas a los pianistas, la ejecución de articulaciones y las dinámicas. Todos los participantes emplearon movimientos de cabeza al inicio de las frases, aunque C1 y C4 no los realizaban de manera tan marcada en comparación con los demás. La representación de los movimientos de cabeza de un solo desplazamiento se muestra en la Figura 7.

Figura 6
Pasajes con ejecución de movimientos de cabeza de uno y múltiples desplazamientos



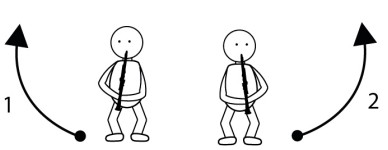
Nota. Extracto E10-III del *Allegro con fuoco*, tercer movimiento, compases 37 al 41. En este pasaje se observaron movimientos de cabeza de un solo desplazamiento en las notas marcadas en óvalos. En las notas marcadas en cuadros, se ejecutaron movimientos de cabeza con múltiples desplazamientos.

Figura 7
Movimientos de cabeza de un solo desplazamiento



Por otro lado, los *movimientos de cabeza de múltiples desplazamientos* también pueden ser horizontales o verticales, pero incluyen tres o más desplazamientos. Se utilizan comúnmente en pasajes con figuras musicales de corta duración. Este tipo de movimiento fue observado en las semicorcheas de las galopas, galopas invertidas, y en las semicorcheas y apoyaturas. En la Figura 6 se muestra cómo los casos C2, C3 y C4 emplearon este movimiento durante las apoyaturas. Además, la misma figura indica que todos los participantes utilizaron movimientos de un solo desplazamiento en las figuras con acento y en pasajes con dinámicas más intensas. Esta categoría de movimiento se representa en la Figura 8.

Figura 8
Representación del movimiento de cabeza de múltiples desplazamientos



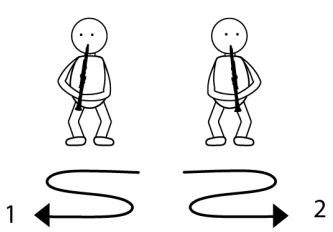
Los movimientos de cabeza estuvieron presentes con mayor frecuencia en los extractos del primer y tercer movimientos, los cuales destacan por su velocidad y comparten un carácter particular dentro de la obra. Los movimientos de cabeza de un solo desplazamiento se utilizaron con mayor regularidad por todos los participantes. Sin embargo, C4 fue el único que empleó los movimientos de cabeza de múltiples desplazamientos en una proporción casi igual a los de un solo desplazamiento. En conclusión, estos movimientos parecen estar estrechamente relacionados con la expresión del carácter musical, ya que se vinculan con las variantes de articulación, velocidad y dinámicas.

3.4. Movimientos pendulares

Los movimientos pendulares son desplazamientos laterales del clarinete en forma de onda o semicírculo a la altura del ombligo, que implican el uso de los brazos, una ligera apertura de los codos y, en algunos casos, una flexión de las piernas al llegar al punto central del cuerpo. Estos movimientos están estrechamente relacionados con la expresividad musical, ya que comparten similitudes con los movimientos circulares. Se observaron con mayor frecuencia en los extractos del segundo movimiento, sobre todo durante las frases con ligaduras, las cuales los ejecutaron los cuatro participantes. No obstante, el participante C2 también utilizó los movimientos pendulares durante las notas largas, lo que sugiere una función adicional en la prolongación de ciertas expresiones musicales. Los movimientos pendulares se representan en la Figura 9.

Figura 9

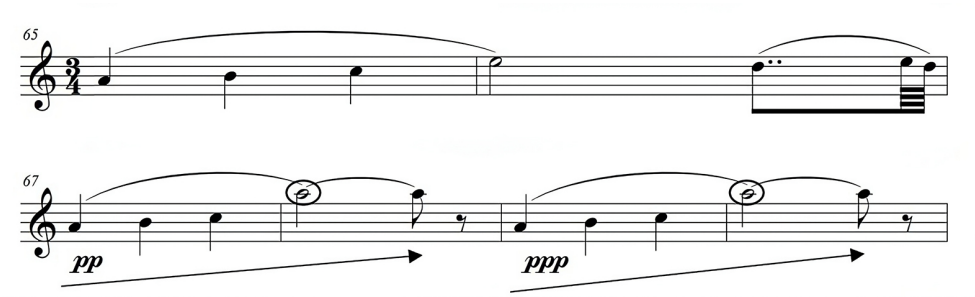
Representación del movimiento pendular



Una de las características más destacadas de los movimientos pendulares es su uso como refuerzo en la dirección de las frases musicales. En la música, las notas de llegada, que actúan como ejes hacia los que se orientan las frases, juegan un papel clave en la estructura melódica. Los movimientos pendulares responden a estos ejes y suelen ubicarse en uno de los dos extremos cuando se interpretan las notas de llegada. Como se muestra en la Figura 10, estas notas del extracto del segundo movimiento, *Romanza*, están muy vinculadas con los movimientos pendulares, lo que refuerza su papel en la dirección de la interpretación.

Figura 10

Pasajes con movimientos pendulares



Nota. Extracto E7-II de la *Romanza*, segundo movimiento, compases 65 al 68. Las flechas señalan los movimientos pendulares en esas frases y con dirección hacia las notas de cierre indicadas en los óvalos. Todos los participantes realizaron estos movimientos.

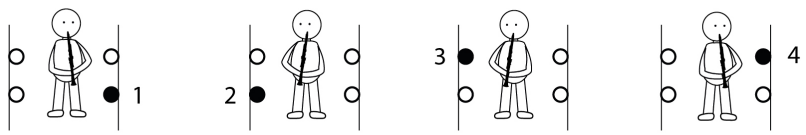
Los participantes C2 y C4 utilizaron movimientos corporales con mayor frecuencia. Asimismo, todos los participantes emplearon una mayor cantidad de movimientos pendulares en los extractos del segundo movimiento, *Romanza*, y en el cuarto extracto del tercer movimiento, *Allegro con fuoco*. Este último contiene un cambio súbito de *tempo* en el compás 44, que señalaron los participantes en la Tabla 4.

3.5. Movimiento de punto imaginario

Denominamos a la última categoría como Movimiento de punto imaginario, que involucra los brazos, hombros y cabeza, y se basa, como su nombre lo indica, en la creación de puntos imaginarios hacia los cuales el intérprete mueve el instrumento. Al llegar a uno de estos puntos, se realiza un pequeño clic, que consiste en un movimiento de rebote del instrumento, como si este chocara con una pared imaginaria. El rebote impulsa los brazos hacia atrás, generando un retroceso y provocando un movimiento vertical de la cabeza. Además, siempre implica al menos dos puntos imaginarios. Se observó este movimiento únicamente en dos de los cuatro participantes: C1 y C4. De estos, C4 fue quien hizo un mayor uso de este movimiento.

Los participantes C1 y C4 se desplazaron de un clic a otro sin seguir un patrón definido. Comenzaban con un movimiento y terminaban en otro opuesto, en una secuencia de puntos imaginarios. Algunos de los patrones identificados en estos participantes incluían formas de "S", zigzag, movimientos ascendentes y descendentes. Al igual que el de tipo pendular, el movimiento de punto imaginario está relacionado con las notas de llegada de las frases musicales. Véase la representación del movimiento de punto imaginario en la Figura 11.

Figura 11
Representación del movimiento de punto imaginario



Tanto C1 como C4 utilizaron este movimiento durante sus interpretaciones y se evidenció que está vinculado con la cuenta de los tiempos en la música. Estos participantes tendían a acentuar el primer y el último tiempo de los compases mediante este movimiento. Concluimos que, aunque este movimiento está relacionado con la musicalidad, también parece estar asociado con una forma muy personal de percibir el *tempo* interno.

Todos los movimientos mencionados variaron en intensidad, velocidad y amplitud entre los participantes. Además, la lateralidad de cada intérprete desempeñó un papel fundamental en la dirección de algunos movimientos. Los participantes zurdos tendieron a iniciar estos movimientos hacia el lado izquierdo, mientras que los diestros lo hicieron hacia el lado derecho. Este fenómeno fue visible en los movimientos curvilíneos, así como en los pendulares y los de cabeza.

Por otro lado, se observó que todos los movimientos categorizados son combinables. En varias ocasiones, ocurrieron movimientos simultáneamente o se transformaron en otro tipo de movimiento antes de completar su trayectoria inicial. Finalmente, la categorización y recurrencia de todos los movimientos mencionados en esta sección se describen en la Tabla 6.

Tabla 6
Categorización de movimientos corporales

Tipo de movimiento	Mov. de la Sonata	Frecuencia en el uso de los movimientos				Descripción	Finalidad
		C1	C2	C3	C4		
Movimientos curvilíneos	I, II y III.	≥ 10	≥ 10	≥ 10	≤ 10	Dibujo de un círculo imaginario con el cuerpo.	Para la expresividad.
	I, II y III.	≥ 10	≥ 10	≥ 10	≥ 10	Dibujo de un semicírculo que inicia en el punto medio del cuerpo.	Para la expresividad.
Movimientos verticales	I, II y III.	≤ 10	≤ 10	≥ 10	≤ 10	Preparación con un movimiento descendente hacia uno ascendente.	Para acentuar articulaciones o dinámicas.
	I, II y III.	≤ 10	≤ 10	≥ 10	≤ 10	Preparación con un movimiento Ascendente hacia uno descendente.	Para acentuar articulaciones o dinámicas.
Movimientos de cabeza de un solo desplazamiento	I, II y III.	≥ 10	≥ 10	≥ 10	≥ 10	Movimiento vertical u horizontal de la cabeza.	Para acentuar articulaciones o dar entradas.
Movimientos de cabeza de múltiples desplazamientos	I y III.	≤ 10	≤ 10	≤ 10	≥ 10	Movimiento vertical u horizontal de la cabeza de manera repetida.	Para la articulación, velocidad y dinámicas.
Movimientos pendulares	I, II y III.	≤ 10	≥ 10	≤ 10	≥ 10	Movimiento en forma de péndulo desde la altura del ombligo hasta la altura de los codos.	Para la expresividad.
Movimiento de punto imaginario	I y III.	≥ 10	≤ 10	≤ 10	≥ 10	Movimiento hacia dos o más puntos imaginarios, con un rebote al llegar.	Para la expresividad, la cuenta de *tempo* interno.

Nota. Los símbolos ≥10 y ≤10 significan mayor a diez veces y menor a diez veces de uso de cada movimiento.

Discusión

El propósito de este estudio fue describir y analizar los movimientos corporales de los clarinetistas durante la interpretación de la *Sonata* para clarinete y piano de Francis Poulenc. Los resultados revelan que los movimientos corporales estaban intrínsecamente relacionados con la expresividad musical, y respondían a pasajes que los intérpretes identificaron como relevantes, ya sea debido a cambios súbitos de tempo, dinámica o la necesidad de expresar un carácter específico. Esta investigación contribuye al campo al evidenciar cómo los movimientos corporales no son acciones aleatorias, sino respuestas conscientes y estructuradas que los músicos utilizan para reforzar la interpretación musical.

Este estudio refuerza lo señalado por Desmet *et al.* (2012), quienes argumentan que los clarinetistas emplean movimientos corporales como una forma de reacción a los pasajes que consideran significativos dentro de la obra. Sin embargo, nuestra investigación va un paso más allá al proporcionar un análisis detallado de los tipos de movimientos y su función específica en la interpretación. Al establecer una relación clara entre el análisis previo de la obra y la ejecución física del músico, este estudio profundiza en el entendimiento de cómo los intérpretes interactúan corporalmente con la música, contribuyendo a la comprensión de la expresividad musical desde una perspectiva física y psicológica.

Asimismo, todos los participantes señalaron que los movimientos corporales no son aleatorios, sino que reflejan un significado musical específico, siendo seleccionados en función de la expresividad buscada, tal como se ha señalado en estudios previos (MacRitchie *et al.*, 2013; Teixeira *et al.*, 2018). Las clasificaciones y finalidades de los movimientos, presentadas en la Tabla 6, muestran que la intención expresiva (definida por el carácter, la dinámica y la velocidad) tiene un impacto directo en el tipo de movimiento corporal empleado, lo cual respalda lo expuesto por Castellano *et al.* (2008). Este estudio también extiende las conclusiones de Shoda y Adachi (2012), quienes observaron que los movimientos corporales en pianistas tienden a coincidir con los cambios de dinámica y *tempo*, hallazgo que demostramos como igualmente válido para clarinetistas.

Un descubrimiento relevante de nuestra investigación fue la clasificación de los movimientos de cabeza. Los resultados indican que los movimientos de múltiples desplazamientos se relacionan con la ejecución de notas de menor duración, lo cual coincide con lo observado por Huberth y Takako (2018) en violonchelistas. Este análisis detallado de los movimientos de cabeza aporta una mayor comprensión de su función en la ejecución musical, ampliando el conocimiento sobre cómo los intérpretes utilizan movimientos específicos para reflejar decisiones interpretativas y técnicas precisas.

En contraste con lo descrito por Nusseck y Wanderley (2009), los movimientos que involucraron sólo una parte del cuerpo no fueron menos notorios que aquellos que implicaban múltiples partes. El análisis realizado en este estudio identificó y clasificó tanto los movimientos que comprometían dos o más partes del cuerpo como los que afectaban solo una. Un aspecto importante de los resultados es que muchos de los movimientos descritos surgieron como una respuesta a la coordinación de las entradas con los pianistas, a pesar de que las grabaciones fueron realizadas de

manera individual. Esta necesidad de comunicación entre el intérprete y el pianista a través de los movimientos corporales ha sido previamente descrita por Laura Bishop y Werner Goebl (2015). Finalmente, en línea con lo señalado por Davidson (2007), las ubicaciones de los movimientos corporales observados son consistentes a lo largo de la pieza. Es decir, cada tipo de movimiento corporal identificado tiende a presentarse en extractos similares de la obra, lo que refuerza la relación sistemática entre los movimientos y los pasajes musicales.

De los seis movimientos corporales clasificados, cinco de ellos fueron previamente documentados bajo otros nombres, pero con descripciones similares a las expuestas en este estudio. El más recurrente fue el *body sway* (Davidson, 2012; Demos *et al.* 2017; Keller y Appel, 2010; Williamon y Davidson, 2002) que, por su descripción y las partes del cuerpo involucradas en su ejecución, se relaciona con los movimientos curvilíneos. De igual forma, Davidson se refiere al movimiento pendular como *side to side sways*. También menciona los movimientos verticales en duetos, denomina a los movimientos de cabeza de un solo desplazamiento como *head nodding* y a los de múltiples desplazamientos como *head shaking*. Por otro lado, los movimientos verticales también se documentaron en estudios con solistas (Desmet *et al.*, 2012).

La descripción de los movimientos de cabeza de un solo desplazamiento coincide con nuestra interpretación sobre su naturaleza vertical (Burguer *et al.*, 2020; Davidson, 2012), descritos como de tipo horizontal y repetitivos de la cabeza (Davidson, 2007; Davidson, 2012). Se usan con frecuencia cuando la agrupación de las notas musicales es corta (Hubert y Takako, 2018). Sin embargo, fue el movimiento de punto imaginario el que no había sido identificado previamente en ningún estudio, por lo cual el hallazgo y análisis de este tipo de movimiento corporal es una de las principales contribuciones de este estudio.

Conclusiones

El presente estudio contribuye a la comprensión de la relación entre los movimientos corporales y la interpretación musical en clarinetistas, ampliando la investigación previa aplicada a otros instrumentos de viento. Durante la interpretación de la *Sonata* para clarinete y piano de Poulenc, se identificaron y clasificaron seis tipos de movimientos corporales: curvilíneo (incluyendo su variante semicircular), vertical, de cabeza de un solo desplazamiento, de cabeza de múltiples desplazamientos, pendulares y de punto imaginario. Los movimientos corporales se emplearon para destacar aspectos clave de la interpretación musical, como la proyección de las dinámicas, el acento en las articulaciones, el mantenimiento del tempo y el énfasis en ligaduras o agrupaciones de notas. Los cambios de *tempo* y dinámica mencionados por los participantes estuvieron relacionados con la presencia de estos movimientos durante sus ejecuciones.

Este estudio expone implicaciones teóricas que amplían el conocimiento sobre la función de los movimientos corporales en la ejecución. Además, se ofrece una nueva perspectiva sobre la interacción entre los movimientos corporales y la estructura de la obra musical. Al mostrar que tales movimientos pueden sincronizarse con los cambios de dinámica y *tempo*, se sugiere que no son una

reacción pasiva al flujo de la obra, sino un recurso activo en la interpretación. En cuanto a las implicaciones prácticas, este estudio puede proporcionar a estudiantes y docentes de clarinete recursos prácticos para una mayor conciencia corporal durante la interpretación.

Además, este estudio es para intérpretes que aspiran a desarrollar una carrera solista. Los movimientos corporales, como se evidencia, no solo contribuyen a la calidad sonora, sino que también captan la atención visual del público, generando un impacto escénico que enriquece su experiencia como oyente. Al ser conscientes de los diferentes tipos de movimiento corporal y su relación con la expresividad musical, los solistas pueden emplear este recurso estratégico para perfeccionar su interpretación, aumentar su presencia escénica y crear una conexión visual y emocional más fuerte con el público, lo que es esencial en actuaciones en vivo.

Limitaciones y recomendaciones

Aunque este estudio identificó un número significativo de movimientos corporales en la interpretación del clarinete, presenta varias limitaciones que deben ser consideradas al interpretar los resultados. La principal fue la reducida cantidad de participantes, lo que puede restringir la generalización de los hallazgos a una población más amplia de clarinetistas. Además, la falta de diversidad de género en la muestra limita el análisis de posibles diferencias en los movimientos corporales entre intérpretes de géneros contrastantes, lo que podría ofrecer una perspectiva más rica sobre la expresividad musical.

Otra limitación fue la variabilidad en el cumplimiento del formato de grabación solicitado para los videos. No todos los participantes siguieron estrictamente las indicaciones, lo que afectó la visibilidad del cuerpo completo durante la interpretación. En algunos videos, el encuadre inadecuado impidió una observación detallada de los movimientos corporales, particularmente en la parte inferior del cuerpo, lo que pudo haber llevado a omitir ciertos detalles importantes. Aunque el balanceo del cuerpo fue una referencia para inferir movimientos en las extremidades inferiores, esta inferencia es limitada al no captarse con precisión todos los movimientos relevantes.

Además, la naturaleza cualitativa del estudio implica que los resultados están basados en la observación y el análisis subjetivo de los investigadores, lo que introduce cierto sesgo en la interpretación de los movimientos. Si bien éstos se categorizan y describen en detalle, un análisis cuantitativo habría ofrecido datos más objetivos sobre la frecuencia, intensidad y duración de dichos movimientos. Finalmente, el contexto de la *Sonata* para clarinete y piano de Francis Poulenc no representa de manera exhaustiva todos los estilos que interpretan los clarinetistas, lo que limita la aplicabilidad de los hallazgos a otras obras musicales y contextos de interpretación. Futuros estudios podrían superar estas limitaciones al incluir una muestra más amplia y diversa, utilizar métodos de grabación más rigurosos y considerar una variedad más vasta de repertorios para explorar los movimientos corporales en diferentes géneros y estilos.

Rol de autores CrediT

EADJ:	Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.
VHÑO:	Conceptualización, Análisis formal, Metodología, Visualización, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.

Fuentes de financiamiento
La investigación fue en su totalidad autofinanciada por los autores de este trabajo.

Conflicto de interés
Los autores declaran no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.

Aspectos éticos
Se cumplió con las normas éticas, los código de conducta para la investigación y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical.*

Referencias

Bishop, L. (2019). Moving to communicate, moving to interact: Patterns of body motion in musical duo performance. *Music Perception, 37*(1), 1-25. https://doi.org/10.1525/mp.2019.37.1.1

Bishop, L., y Goebl, W. (2015). When they listen and when they watch: Pianists' use of nonverbal audio and visual cues during duet performance. *Musicae Scientiae, 19*(1), 84-110. https://doi.org/10.1177/1029864915570355

Bland, M., y Cho, E. (2020). The effect of physical movement on observers' perception of musical quality in a choral performance. *Psychology of Music, 49*(6), 1449-1461. https://doi.org/10.1177/0305735620959424

Broughton, M., y Davidson, J. (2016). An expressive bodily movement repertoire for marimba performance, revealed through observers' Laban effort-shape analyses, and allied musical features: Two Case Studies. *Frontiers in Psichology, 16*(7). https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.01211

Broughton, M., y Stevens, C. (2009). Music, movement and marimba: An investigation of the role of movement and gesture in communicating musical expression to an audience. *Psychology of Music, 37*(2), 137-153. https://doi.org/10.1177/0305735608094511

Burguer, B., Van Dyck E., Kussner, M., Moelants D. y Vanteenkiste, P. (2020). All eyes on me: Behaving as soloist in duo performances leads to increased body movements and attracts observers' visual attention. *Music Perception, 38*(2), 195-213. https://doi.org/10.1525/mp.2020.38.2.195

Castanet, P. (2004). La clarinette dans les sonates de Francis Poulenc. *Les Cahiers du Cirem, 49*(28), 119-136.

Castellano, G., Mortillaro, M., Camurri, A., Volpe, G., y Scherer, K. (2008). Automated analysis of body movement in emotionally expressive piano performances. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal, 26*(2), 103-119. https://doi.org/10.1525/mp.2008.26.2.103

Chang, A., Livingstone, R., Bosnyak, J., y Trainor, J. (2017). Body sway reflects leadership in joint music performance. Proceedings of the *National Academy of Sciences, 114*(21), 134-141. https://doi.org/10.1073/pnas.1617657114

Davidson, J. W. (2007). Qualitative insights into the use of expressive body movement in solo piano performance: a case study approach. *Psychology of Music, 35*(3), 381-401. https://doi.org/10.1177/0305735607072652

Davidson, J. W. (2012). Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalist: Two distinctive case studies. *Psychology of Music, 40*(5), 595-633. https://doi.org/10.1177/0305735612449896

Demos, A. P., Chaffin, R., y Logan, T. (2017). Musicians body sway embodies musical structure and expression: A recurrence-based approach. *Musicae Scientiae, 22*(2), 244-263. https://doi.org/10.1177/1029864916685928

Desmet, F., Nijs, L., Demey, M., Lesaffre, M., Martens, J., y Leman, M. (2012). Assessing a clarinet player's performer gestures in relation to locally intended musical targets. *Journal of New Music Research, 41*(1), 31-48. https://doi.org/10.1080/09298215.2011.649769

Ginsborg, J. y King, E. (2016). Gestures and glances: Interactions in ensemble rehearsal. En E. King y A. Gritten (Eds.), *New perspectives on music and gesture* (pp. 177-202). Routledge.

Huberth, M. y Takako, F. (2018). Performers' motions reflect the intention to express short or long melodic groupings. *Music Perception, 35*(4), 437-453. https://doi.org/10.1525/mp.2018.35.4.437

Johansson, R. (2007). On case study methodology. *Open House International, 32*(3), 48-54. https://doi.org/10.1108/OHI-03-2007-B0006

Juchniewicz, J. (2008). The influence of physical movement on the perception of musical performance. *Psychology of Music, 36*(4), 417-427. https://doi.org/10.1177/0305735607086046

Keller, P. y Appel, M. (2010). Individual differences, auditory imagery, and the coordination of body movements and sounds in musical ensembles. *Music Perception, 28*(1), 27-46. https://doi.org/10.1525/mp.2010.28.1.27

Kim, H. [Clarinetist Han Kim]. (5 de diciembre de 2019). *Han Kim plays Francis Poulenc's sonata for clarinet and piano with Ilya Rashkovskiy.* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=QgINpXInyQM

MacRitchie, J., Buck, B., y Bailey, N. (2013). Inferring musical structure through bodily gestures. *Musicae Scientiae, 17*(1), 86-108. https://doi.org/10.1177/1029864912467632

Matthew W., Cathy M. y Sile O'Modhrain. (2012). Expertise is perceived from both sound and body movement in musical performance. *Human Movement Science, 31*(2), 1137-1150. https://doi.org/10.1016/j.humov.2012.02.012

Moura, N. y Serra, S. (2024). Saxophone Players' Self-Perceptions About Body Movement in Music Performing and Learning: An Interview Study. *Music Perception, 41*(3), 199-216. https://doi.org/10.1525/mp.2024.41.3.199

Nusseck, M., y Wanderley, M. (2009). Music and motion: How music-related ancillary body movements contribute to the experience of music. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal, 26*(4), 335-353. https://doi.org/10.1525/mp.2009.26.4.335

Shoda, H. y Adachi, M. (2012). The role of a pianist's affective and structural interpretations in his expressive body movement: A single case study. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal, 29*(3), 237-254. https://doi.org/10.1525/mp.2012.29.3.237

Silveira, J. M. (2013). The effect of body movement on listeners' perceptions of musicality in trombone quartet performance. *International Journal of Music Education, 32*(3), 311–323. https://doi.org/10.1177/0255761413491210

Spagnolo, K. [Lifestyle Clarinet]. (21 de febrero de 2021). Kevin Spagnolo: *Francis Poulenc - Sonata for clarinet and piano.* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=7pyibQZ2aWs

Teixeira, E., Loureiro, M., y Yehia, H. (2018). Expressiveness in music from a multimodal perspective. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal, 36*(2), 201-216. https://doi.org/10.1525/mp.2018.36.2.201

Thompson, M. R. y Luck, G. (2011). Exploring relationships between pianist's body movements, their expressive intentions, and structural elements of the music. *Musicae Scientiae, 16*(1), 19-40. https://doi.org/10.1177/1029864911423457

Williamon, A., y Davidson, J. (2002). Exploring Co-Performer Communication. *Musicae Scientiae, 6*(1), 53-72. https://doi.org/10.1177/102986490200600103

Wöllner, C. (2018). Call and response: Musical and bodily interactions in jazz improvisation duos. *Musicae Scientiae, 24*(1), 56-70 https://doi.org/10.1177/1029864918772004

Yin, R. (2018). *Case study research and applications: Design and methods. (6ª ed.).* Sage Publications.

Apéndice. Guía de preguntas de entrevistas

Pregunta de inicio

- ¿Cómo decidiste tocar el clarinete?

Preguntas sobre la obra

- ¿Cuándo interpretaste la *Sonata* para clarinete y piano de Poulenc por primera vez?
- ¿Qué forma musical identificas en cada movimiento de la obra?
- ¿Qué pasajes de la obra presentan cambios súbitos de *tempo* y dinámica? Señala los compases guiándote por los números de ensayo.

Preguntas sobre movimientos corporales

- ¿Qué definición le das al movimiento corporal en la interpretación musical?
- ¿Cómo utilizas los movimientos corporales en tu interpretación durante recitales y en clases con tu maestro? ¿Qué buscas lograr con ellos?
- ¿Hay algún movimiento corporal en particular del que seas consciente y que utilices intencionalmente?
- ¿Qué cambios percibes en tu interpretación al realizar estos movimientos corporales?
- ¿De qué manera te ha aconsejado tu maestro sobre el uso de movimientos corporales para la interpretación de esta sonata?
- ¿En qué presentaciones en video o audio disponibles en la red te has basado para mejorar tu interpretación de la *Sonata*?
- ¿Qué movimientos corporales intentan replicar de estas presentaciones?

Pregunta de cierre

- ¿Conoces a otros estudiantes que hayan interpretado la *Sonata* para clarinete y piano de Poulenc aproximadamente hace un año?

CODA

Entrevistas



Cuarenta años después de *Criollos y andinos*: Evolución y preservación de la música criolla en Lima

Forty Years after Criollos y andinos*: Evolution and Preservation of Música Criolla in Lima*

Luis Andrés Cáceres Álvarez
Investigador independiente
Lima, Perú
luiscceres1@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-1738-5483

La música criolla peruana, con sus raíces en la combinación de tradiciones africanas, europeas e indígenas, ha sido una manifestación esencial para la identidad peruana. Este artículo se centra en la evolución y situación actual de la música criolla en Lima, tomando como eje central una entrevista inédita a José A. Lloréns, destacada figura mencionada en la reciente novela de Mario Vargas Llosa *Le dedico mi silencio*, que se realizó en el marco de la conmemoración de los cuarenta años de la publicación de su influyente libro *Música popular en Lima: criollos y andinos* (1983), que exploró las dinámicas musicales y socioculturales entre las identidades criolla y andina en el Perú.

La intención es ofrecer una visión comprehensiva y actualizada del estado de la música criolla, identificando tanto sus desafíos como sus oportunidades en el siglo XXI. Para enriquecer este artículo, se presentan propuestas visuales, que buscan capturar y difundir la particularidad del género musical y su relevancia cultural. Estos recursos visuales no solo complementan lo destacado por Lloréns, sino que también facilitan un mayor entendimiento y apreciación de este patrimonio inmaterial entre el público en general. Finalmente, este trabajo incluye recomendaciones sobre futuros pasos para la investigación y preservación del género y junto con los recursos visuales presentados, proporciona una base sólida para continuar explorando y valorizando la rica tradición de la música criolla en el Perú.

¿Cómo ha evolucionado la popularidad de la música criolla en Lima en comparación con otros géneros musicales y qué impacto podrían tener figuras y lugares emblemáticos como La Catedral del Criollismo *en su sostenibilidad futura?*

Creo que la música criolla ha sido desplazada en la juventud y las clases medias, principalmente por la cumbia y la música pop, que mantienen una gran popularidad. Me parece excepcional, digamos, poco común, que haya sitios como La Catedral. No sé qué pasará con ella cuando Wendor Salgado, quien debe estar en sus ochenta, –si es que le pasa algo, ojalá dure muchos años, pero bueno ya está avanzado de edad– desaparezca; se disolverá. No creo que haya una figura en ese lugar en particular que pueda mantener la vigencia que tiene actualmente.

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-Noderivatives 4.0 International (CC BY NC ND).

No conozco otros lugares. Sé que hay peñas. Está el Breña, hay otras peñas que siempre se mantienen, pero no sé qué tanta vigencia tengan en términos de popularidad. Creo que, de todas maneras, la música criolla ha ido decayendo, aunque hay intentos por hacer mezclas con el jazz. Algunos grupos han tratado de mezclar la música criolla, pero no sé qué tanta vigencia y difusión tengan.

Mi falta de actualización en la investigación limita mi conocimiento sobre la situación en el resto del país, pero históricamente, Lima ha sido el epicentro del vals y de la música criolla. No tengo información detallada sobre cómo se percibe en otras regiones.

Tuve la oportunidad de ir en octubre de 2022 con un grupo de La Catedral del Criollismo a Catacaos, Piura, en la costa norte del Perú. Me impresionó la gran cantidad de compositores y la manera en que, según ellos, se hacía música antes. Son muy activos. Aunque Catacaos es chico, es muy activo en la música criolla, lo cual es interesante. Me pregunto qué estará pasando en otras regiones del país con respecto a este género. Pero, en particular para los limeños, ¿qué significado cultural tiene el vals criollo, especialmente en los sectores populares? Usted, que ha observado esto desde los 80 con su clásico Música Popular en Lima: criollos y andinos, ¿cómo ve ese significado cultural ahora?

Creo que, desde hace ya un tiempo y como se ha visto en algunas encuestas, muchos jóvenes identifican la música criolla como algo de sus mayores, de sus padres, de generaciones anteriores. Especialmente los limeños que tienen dos o tres generaciones en la ciudad. En los sectores de origen provinciano, la música criolla es menos popular. Entonces, aquellos que tienen algún contacto con la música criolla la asocian con las generaciones anteriores. Por otro lado, también se asocia con el patriotismo, algo inculcado por los medios de comunicación y, me imagino, por el sistema escolar. Sobre todo, a partir de las composiciones de Polo Campos, que siempre resurgen cada vez que hay un evento de alcance nacional. En particular, en el fútbol. Durante los partidos de la selección, el vals "Contigo Perú" de Polo Campos lo entona la hinchada cuando el partido es en el Estadio Nacional o en otros estadios peruanos, donde se difunde a través de los parlantes.

Como digo, para los jóvenes o las personas de estas épocas, el vals o la música criolla sigue siendo un referente de lo nacional, aunque ellos, los jóvenes, no lo practiquen en su cotidianidad, sino solo en ocasiones de este tipo. Entonces, yo creo que la cumbia peruana ha reemplazado, en ese sentido, a la música criolla.

Me refiero a la cumbia peruana, porque la he seguido un poco más en los últimos tiempos ya que tuve un encargo reciente de unos autores que quieren publicar la historia de la cumbia en el Perú. También hay un libro que sacó Jesús Cosamalón sobre la historia de la cumbia peruana. Me parece que sigue un proceso similar al que yo traté de analizar en el libro *Criollos y andinos*. También con el de Chocano *Celajes, Florestas y Secretos*, de cómo el ascenso social de los grupos que practican la cumbia peruana ha propiciado una popularidad y una aceptación de estos géneros en los sectores medios y altos del Perú.

Hay una especie de proceso paralelo entre lo que ocurrió con el vals limeño y con la cumbia peruana. En un momento, hubo un rechazo hacia ambos géneros. Así

como con el vals, ha habido un rechazo hacia la cumbia peruana, especialmente a la llamada "música chicha". Sin embargo, posteriormente, los intérpretes, los medios de comunicación, las disqueras, los empresarios y el público han hecho un esfuerzo por "adecentar", como dicen, esa música.

Así como el vals criollo pasa por un proceso de "adecentamiento", también la cumbia peruana surgida en la década de 1970. Me parece interesante cómo, con el surgimiento de un nuevo sector social, las clases medias en el Perú del siglo XX y luego las clases emergentes de provincianos o descendientes de provincianos, también van subiendo con sus expresiones culturales. Habría que revisar las estadísticas de consumo para ver cómo está eso. No sé si hay acceso libre a esos *rankings* de medios, de consumo, de los *streamings* de música para entender mejor esta dinámica. Ahora, con respecto al libro de Mario Vargas Llosa...

Lo menciona a usted...
Sí, sí.

¿Cómo se sintió al leer su nombre en las páginas de Le dedico mi silencio? (Risas)
Cuando me enteré, me pareció interesante y me alegré antes de leer el libro. Incluso, algunos parientes me llamaron y me dijeron: "Oye, tu nombre está en el libro. Si quieres, te lo compramos si no lo tienes". Efectivamente, me lo regalaron. Pero, después de leerlo, ya no me gustó tanto aparecer en él.

¿Cuál es su opinión al respecto?
Son varios aspectos y niveles. En términos de la novela en sí, no me gustó mucho. No me pareció ni de lejos una de las mejores de Vargas Llosa. Leí varias de sus obras, aunque no todas, como *Conversación en La Catedral y La ciudad y los perros*, que creo que en algún momento leímos todos los peruanos, pero esta no me pareció una buena novela. Además, en cuestiones del criollismo, es muy imprecisa y tiene una serie de errores notorios.
Permíteme un momento.

Con libro en mano. (Risas).
Sí, he marcado una serie de imprecisiones históricas en general y en el criollismo en particular. Una de las más serias que encontré es que, en un momento... No sé si lo has leído...

Sí, lo leí. Lo terminé el mismo día de su publicación, el 26 de octubre de 2023, cuando salió virtualmente. Me sorprendió ver mencionados su nombre, el de Rodrigo Chocano Paredes y el de Gérard Borras. Son tres investigadores que han aportado mucho a la historia de la música criolla, al criollismo y al vals.
En términos históricos generales hago una salvedad: No sé si es parte del estilo o de la estrategia narrativa de Vargas Llosa para presentar al personaje principal, Toño Azpilcueta, como desubicado.

También los tiempos son importantes. Ustedes aparecieron después de los noventa con respecto a las publicaciones que él adjunta.

Sí, sí, nuestro libro se publicó en el 2009, pero en términos históricos no sé si es una estrategia para hacer quedar mal a Toño Azpilcueta como parte de la narrativa, porque empieza como medio loco y acaba como loco completo. Por ejemplo, en esa estrategia narrativa que hace de intercalar los ensayos, supuestamente de Toño Azpilcueta, con la vida de este personaje, con los capítulos de la novela. Así, un capítulo es de la vida de Azpilcueta y su intento por averiguar la historia del guitarrista que escucha una sola vez, Lalo Molfino. Entonces, va intercalando ensayos, como si fueran parte del libro que Azpilcueta está escribiendo, o sus ensayos periodísticos. En uno de ellos, por ejemplo, en la página 197, dice: La estúpida pelea de Huáscar, el ecuatoriano, y el cusqueño Atahualpa…

Es al revés…

Sí, justamente es todo lo contrario. Y esto lo saben no solo los peruanos, sino también los ecuatorianos, quienes reivindican a Atahualpa como héroe nacional. Se supone que éste nació en Quito o en algún lugar donde Huayna Cápac había establecido una segunda capital del Imperio. Decir que Atahualpa era cusqueño y Huáscar el ecuatoriano es una falla tan flagrante que estoy empezando a sospechar que Vargas Llosa lo hace a propósito, para desprestigiar al personaje y demostrar cuán desubicado estaba. Además, le dedica todo un capítulo a la música de los Incas, pero ahí también hay una simplificación general, ya que, hasta donde se sabe, no solo había música marcial en la época incaica.

En general, hay una tendencia en este libro, como en otras obras de Vargas Llosa, que es notable: su negación de la parte indígena del Perú. Es evidente en su crítica a Arguedas y en su noción de que la cultura o lo que queda de la cultura indígena es arcaica. Estas actitudes transpiran a través del libro. Cada vez que se refiere a la música de la sierra, o en las pocas ocasiones en que se menciona, la describe como triste, sugiriendo que la música andina no encaja en la utopía que plantea Azpilcueta.

En ese momento, incluye los huainos, los huainitos, dentro del concepto de música criolla, que es un término paraguas. Parece que ha querido englobar todo a la fuerza dentro del criollismo, pero hay diferencias o matices.

Claro, esa es la otra cosa que te iba a decir. Aparte, solo he encontrado una o dos menciones de "huayno" y todas las demás son "huainitos". En cuanto al vals, a veces se le llama simplemente "vals" y otras veces "valsecito", pero el huayno es siempre "huainito". Y otra cosa que tú dices es que mete al huayno dentro de la música criolla. Azpilcueta…

Que se supone que es un erudito. ¿Es una crítica a esa erudición subterránea y académica?

Sí, porque Azpilcueta, el personaje, se reivindica alrededor de un estudioso del folclor de San Marcos. Incluso él quiere construir la cátedra de folclor en San Marcos, siguiendo a su profesor Hermógenes Morones, quien era el que más sabía de folclor peruano; sin embargo, pone en un lugar totalmente secundario a la música andina porque no la incluye en esta síntesis y eso creo que va más allá de cómo caracteriza al personaje en su intento de desprestigiar a Azpilcueta, de mostrarlo como que no era tan erudito como el propio Azpilcueta creía, pero aparte de eso, en los ensayos

que hay intercalados sobre la música criolla, se dice, por ejemplo, que Felipe Pinglo era un cantante y con "voz aterciopelada". Eso es totalmente contrario al canon, a la investigación crítica sobre la música criolla, porque hay muchos testimonios y muchos de los libros que el propio Vargas Llosa o el propio Azpilcueta mencionan, en los que se afirma que Pinglo no era cantante. Para nada. Sería entonado quizá, pero no era alguien de "voz aterciopelada". No se destaca como un intérprete ni de sus propias obras. Él tenía que pasarle sus obras al cantante. Él no era un cantautor en el sentido más completo de que él pudiera, a diferencia de los muchos que hay, cantar sus propias canciones. No tenía una buena voz. Además, Pinglo era bastante tímido, según muchos testimonios de sus contemporáneos. Bastante reservado. Otra imprecisión con respecto a la revisión bibliográfica es que habla de un joven investigador Borras, pero lo presenta como alguien joven cuando –yo conozco personalmente a este investigador– es más bien una persona de edad. Sobre todo, cuando escribe las cosas que se citan en el libro de Vargas Llosa, algo de las letras del vals. Hay algo del libro de Borras que publicó la PUCP junto con el IFEA.

Sí, Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936) publicado en el 2012...

En el ensayo de Azpilcueta se menciona: "Me gustaría hablarles ahora de Gérard Borras, un joven foráneo, aunque doctor...". Cuando escribió esto, Borras ya estaba retirado de la universidad. No solo es una persona mayor, que no tiene 30 o 40 años, debe ser de más de 60 años, y creo que también ya estaba retirado y se había dedicado a investigar la música criolla a esa edad. Hay un anacronismo ahí. Este estudio de Borras, que incluye las letras de los cancioneros, es reciente y no podría haber estado en un ensayo de Azpilcueta de los noventa.

A qué se debe esa escasez de investigadores en torno a la música criolla. Ya tenemos a Toño Azpilcueta que es el más conocido a nivel mundial.... (Risas).

Antes de hablar de eso, quiero redondear un poco lo que te decía sobre el libro de Mario Vargas Llosa. Como te dije al principio: Después de haberlo leído y encontrar estos anacronismos que no solo son, además, inexactitudes o errores acerca de la propia música criolla, porque no solo es lo de Pinglo como te decía, o lo del libro del investigador francés Borras, sino que hay también otros detalles que son incorrectos, por ejemplo, habla varias veces sobre Chabuca Granda y dice "los pasillos de Chabuca Granda" y hasta donde yo sé, hasta donde yo he podido escuchar, no hay ningún pasillo compuesto por Chabuca Granda. No sé si tú, que estás investigando más recientemente el tema, pero yo no, has podido ver por casualidad un pasillo, –que es la música ecuatoriana, muy popular, es su género popular, que es como el vals criollo acá–, de Chabuca Granda. En varias ocasiones en las que se refiere a Chabuca Granda, dice, "los valses y pasillos de Chabuca Granda". Está tan fuera de lugar que, nuevamente, no sé si es para hacer quedar mal a Azpilcueta, porque esas imprecisiones están en la parte ensayística del libro. No en la parte de la historia de Azpilcueta, sino en sus ensayos. Y eso, no lo tengo tan claro. Me parece que es en esas partes de la narración del libro donde se habla de Chabuca Granda y sus pasillos. Aparte, se dice que también Chabuca Granda le compone a la Pampa de Amancaes. Yo no recuerdo ningún vals de ella sobre este lugar. Después habla del vals "La flor de la canela" y el "Paseo de aguas del río",

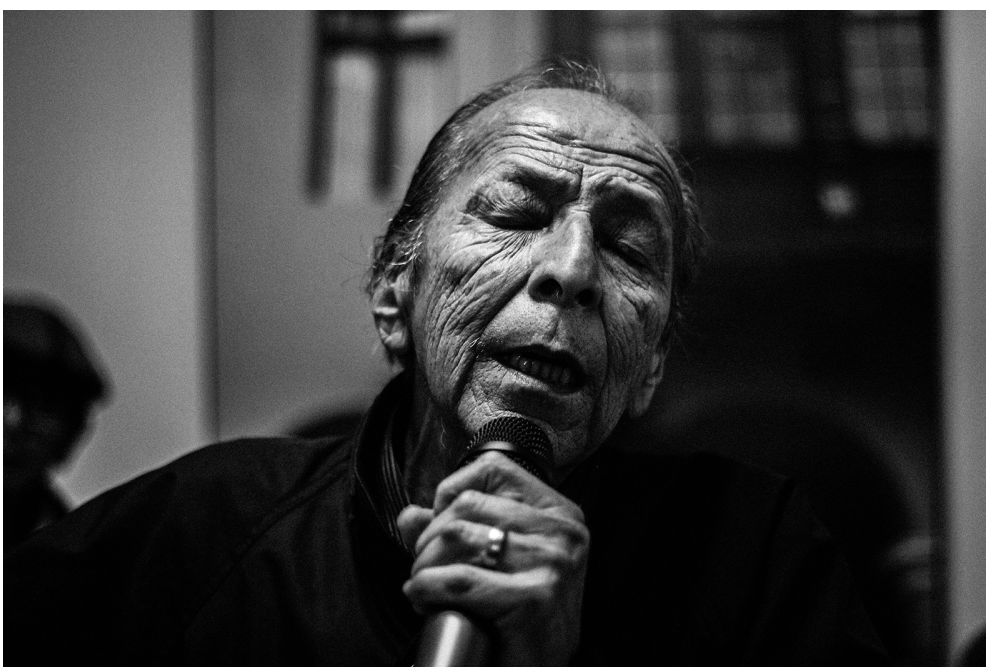
como si hubiera dos valses, uno que fuera "La flor de la canela" y otro que hablase del Puente, el Río y la Alameda, cuando es un solo vals. Ahí, como te digo, los presenta como si fueran dos valses distintos y yo, de la amplia producción que he podido escuchar, no recuerdo otro vals, aparte de "La flor de la canela" , que hable de la alameda, el río, el Paseo de aguas o la Pampa de Amancaes. Tiene muchas otras escenas de la ciudad, del personaje, pero, bueno, por todo lo que acabo de decir al leer el libro de Vargas Llosa, me dio una sensación ambivalente.

¿Sentimientos encontrados?

Sentimientos encontrados. Como se dice en inglés, *mixed feelings*, sentimientos antagónicos, porque mi nombre aparece en un libro donde la música criolla es tratada con esos errores, por más que el autor haya recibido el premio Nobel.

Figura 1

Carlos Satake interpreta un vals en el Centro Social Deportivo



Nota. Cáceres Álvarez, L. (2017). *Carlos Satake interpreta un vals en el Centro Social Deportivo J. R. Vallejos Bozzo.* [Fotografía]. Centro Social Deportivo J. R. Vallejos Bozzo, Lince, Perú.

Creo que todo criollo ha estado esperando durante mucho tiempo una publicación que le dé el debido renombre al vals. Con la llegada del libro de Mario Vargas Llosa, surgen sentimientos encontrados.

Sí, pues. Claro, yo sabía que Mario Vargas Llosa estaba trabajando en esto. Se anunció varias veces y mencionó en los periódicos, que su último libro lo iba a hacer sobre

la música criolla. Caramba, qué interesante. Mario Vargas Llosa debe saber bastante de música criolla. (Risas). Habrá hecho un esfuerzo como hace siempre en todas sus novelas. Por eso, también, es una excepción porque en varias de sus novelas, muchas, he sabido que Vargas Llosa se dedica a investigar y por eso le toma tanto tiempo sacar novelas, porque se informa bien de las distintas situaciones en las que contextualiza y enmarca su narración y entonces, tanta expectativa, y después una decepción. Y, además, dice en el propio libro que es su último libro y, públicamente, en sus entrevistas. Dijo que esta iba a ser su última novela porque "le cuesta mucho, no va a vivir lo suficiente", en fin.

También está el lado de la crítica y la academia, quizás para incentivar más investigaciones, y por eso los menciona a ustedes, quienes han realizado investigaciones sobre el vals, la marinera y la canción criolla.

Claro, eso sí es importante, porque Vargas Llosa menciona a varios autores que, seguramente, tú habrás revisado. Entre ellos están Rodrigo Chocano Paredes, coautor del libro del 2009, y mi coautor, y los autores mencionados en el libro de VLL son autores que Chocano y yo hemos revisado para escribir nuestro libro del 2009. Así que Vargas Llosa tiene el mérito de conocer a estos autores y mencionarlos. Sin embargo, no estoy seguro si es un juego con la huachafería, ya que el tema central del libro parece ser la reivindicación de la huachafería. Este es otro *leitmotiv* de Vargas Llosa. En un momento, Vargas Llosa señala que...

¿Para que el vals criollo sea bien criollo tiene que ser bien huachafo?

Pero, no solo eso. La utopía de Azpilcueta se basa en que el aporte del Perú a la humanidad es la huachafería, de que la huachafería es lo que nos une a todos los peruanos. Según Azpilcueta, la solución para superar la división y la falta de identidad en el Perú reside precisamente en la huachafería.

Este concepto se convierte en un *leitmotiv* a lo largo de su obra. En algunos momentos, Azpilcueta incluso considera titular su libro "¿Un champancito, hermanito?", una frase que tiene un significado especial para él. Un ejemplo: cuando su amigo cercano, el Chino Collao, al enterarse de que Azpilcueta ha terminado la primera edición del libro, le ofrece un champagne diciendo: "¿Un champancito, hermanito?". Esta expresión no es casual; de hecho, es una referencia a un artículo de Mario Vargas Llosa publicado en el periódico *El Comercio* hace unos 20 o 30 años (quizás más), titulado "¿Un champancito, hermanito?", en el cual el novelista critica la huachafería limeña. Es más: uno de los ensayos de Azpilcueta es una copia casi completa y literal del mencionado artículo.

Azpilcueta recicla incluso el título de ese artículo, utilizándolo como el eje central de su cruzada para identificar y resaltar la huachafería, lo cual se refleja en la contratapa de su libro: *En un Perú fracturado y asolado por la violencia de Sendero Luminoso, tal vez la música criolla no solo sea una seña de identidad de todo el pueblo y expresión de la huachafería, "la mayor contribución del Perú a la cultura universal", según piensa Toño Azpilcueta, sino un elemento capaz de provocar una revolución social y derribar prejuicios... etc.*

En la contratapa del libro se refleja toda esta idea de la huachafería, que ha estado rondando a Vargas Llosa durante mucho tiempo y que ahora, finalmente, se extiende y proyecta en toda una obra. El tema gira en torno a un personaje, Toño Azpilcueta, quien se obsesiona con la idea de que está creando una obra capaz de transformar al Perú. Sin

embargo, lo que me llamó la atención es cómo este personaje, a pesar de sus intenciones, termina mal.

Azpilcueta baraja distintas opciones para el título de su libro, y una de ellas es "¿Un champancito, hermanito?". Este detalle me intrigó, porque no sé si refleja un cambio de opinión en Vargas Llosa o si es una especie de juego de espejos. El autor retoma el tema de la huachafería, pero lo hace a través de un personaje que intenta tomárselo en serio. Sin embargo, a medida que la historia avanza, este personaje va perdiendo prestigio.

Entonces, ¿dónde queda esta idea de la huachafería? Es una huachafería. (Risas) Es como un juego de espejos porque la huachafería es en sí... La esencia de lo huachafo es la huachafería. Que un personaje la reivindique es un ejemplo de huachafería extrema. Pareciera que Vargas Llosa juega con este concepto: al final, el propio Azpilcueta resulta ser un huachafo que reivindica la huachafería, pero lo hace de una manera que Vargas Llosa termina desprestigiando. Y lo pone en el vals criollo.

¿Qué elementos del vals criollo son más accesibles o atractivos para un público internacional o global? ¿Cómo se reflejan estos elementos en la novela de Mario Vargas Llosa? ¿Qué ha observado en cuanto a su representación? ¿A qué nos referimos cuando hablamos de la "esencia" del vals criollo?

Justamente lo que se dice en la novela. Que Chabuca Granda representa una apropiación del vals por las clases altas y le pone una letra que es un poco "más refinada" que la de los valses más típicos, y también se dice eso en *Le dedico mi silencio.* Del antiguo vals "El guardián" *a* "La flor de la canela" hay un cambio en el uso del lenguaje; sin embargo, Chabuca Granda no deja de ser huachafa. Cuando leí esto, me acordé de una abuela que era bien *pituca* y de una crianza muy tradicional, pero con intenciones de ser erudita, y tocaba música clásica, tocaba el piano y había leído mucho, qué sé yo. Me dijo que del vals de Chabuca Granda le gustaba la música y todo, pero la letra no. Eso de *al ritmo de su cadera* le parecía una cosa vulgar. Una parte del vals "La flor de la canela" dice "por la vereda que se estremece al ritmo de su cadera". Así que hay un verso que menciona la cadera. Mi abuela era el parangón de lo erudito, de lo fino, de lo clásico, y me pareció muy significativa su opinión. No lo había pensado así. Para ella, eso de mencionar la cadera era algo un tanto chabacano y vulgar. Eso es huachafo. Si uno se pone a pensar, los valses de esa etapa tienen esa huachafería. Entonces, ese elemento de sensiblería, de exageración, de dramatismo que hay en el vals es parte de su esencia y no cambia mucho a lo largo de su historia. Incluso, las letras de los compositores antiguos que toman de poemarios, que no son composiciones propias, también son escogidas de autores del romanticismo, de esa generación, de esa tendencia.

Sí, esa sería una de las esencias de la música criolla, tender a esa exageración, a esa sensiblería, que están bastante bien expresadas, eso sí, yo lo reconozco, en la novela de Vargas Llosa. Él caracteriza la huachafería. Entonces, yo creo que sí, que en el vals hay bastante de esto. Lo que yo no sé es hasta qué punto se puede extender a todos los sectores limeños que gustaban del vals y más aún si se puede extender a todos los habitantes del Perú. Yo no creo eso. No creo que esa sensiblería o sensibilidad, como se quiera llamar, sea una cosa que está en todo el país, en todas las clases, en todos los sectores. Yo no creo que la música de la sierra sea triste, como se dice en el libro. Creo que es parte del prejuicio del propio Vargas Llosa. Hay muchas expresiones que son alegres y

no son huachafas en el sentido que se dice del vals. Creo que el vals se distingue de otras expresiones peruanas por esa característica también. Entonces, de las cosas que yo he publicado, de las cosas más conocidas, de las cosas más extensas, no hemos entrado mucho en el tema de las letras. No hemos hecho un análisis de las letras. Hemos tratado de ver el aspecto social, el antropológico, y, por lo tanto, yo no tengo mucha autoridad o respaldo de investigación para hablar de las letras de los valses. Incluso, el propio Pinglo que hace un esfuerzo, reconocido por los propios criollos, de "elevar" el vals porque le pone palabras o términos que no eran muy comunes. He escuchado entrevistas y he hecho algunas donde los compositores criollos de la época de Pinglo o posteriores se refieren a Pinglo como que es un diccionario, como que para entender un vals de Pinglo uno tenía que revisar un diccionario, porque era muy culto y por lo tanto usa términos que no son del uso común. Y tan es así que muchas veces esos términos se distorsionan en la interpretación y como que, mayoritariamente, la gente no tiene ese conocimiento, ese manejo del vocabulario, cambia las letras y pone términos más cercanos a ellos. Pero, incluso, en ese esfuerzo de Pinglo también hay cierta huachafería, porque la búsqueda de términos poco usuales es quizás también una manera de presentar al vals como algo digno de mayor reconocimiento de sectores medios y altos o sectores académicos. Eso es bastante complejo.

Figura 2

Jorge Bolarte, segunda guitarra de La Catedral del Criollismo y Felipe Pinglo



Nota. Cáceres Álvarez, L. (2015). *Jorge Bolarte, segunda guitarra de La Catedral del Criollismo, y Felipe Pinglo*. [Fotografía]. La Catedral del Criollismo, Breña, Perú

Regresando a la cuestión de por qué hay tan pocos investigadores en torno a la música criolla...

Se me estaba escapando eso. Efectivamente, en el libro de la cumbia peruana de Cosamalón se responde un poco a esa pregunta, pero con respecto... a su caso, con la cumbia, con la música caribeña tropical en el Perú y él dice en su introducción, en las primeras partes del libro, que la música es importante porque permite explorar y conocer más a las clases que la producen; en este caso, a las clases populares que tienen un ascenso social. En el libro del 2009, hacemos unas consideraciones teóricas. ¿Cómo estudiar la música popular? Quizá faltó un poco más de énfasis en por qué estudiar música popular.

Ahí se habla, mayormente, de cómo estudiarla y cómo investigar la música, qué es la música socialmente, cuál es el lugar que ocupa la música en un grupo social, en una colectividad, pero no se dice tanto de por qué estudiarla. Como te digo, a través de la música, te acercas a la constitución cultural, ideológica, de las clases sociales que la practican. Si tú estudias la música erudita, la música clásica, vas a conocer más al público que la consume y a los autores que la escriben. Ahí entra un poco Bourdieu, que habla de la distinción, cómo la cultura es un capital social o un capital cultural. Creo que estudiar la música te permite conocer a la sociedad y a las clases sociales, y a la interacción y a la dinámica que lleva producir estas expresiones. ¿Cómo son los intérpretes, el público y la intermediación de los medios de comunicación o de la industria del espectáculo? Creo que por eso hay ese interés en el libro de Borras sobre el estudio de los cancioneros, que es un esfuerzo por tratar de entrar en la mentalidad popular a través de las letras del vals. Se parte de la premisa de que si esta música era popular es porque resonaba en las clases populares y, por lo tanto, si uno va a analizar las letras, ellas nos van a decir algo de esa mentalidad de los sectores populares. Eso es de Borras, como el de varios otros, también está...

Fred Rohner sobre la Guardia Vieja.

...que es coautor junto con Borras. Ellos tienen una obra, una recopilación y un rescate de las grabaciones de Montes y Manrique, de las cuales sacaron un CD acompañado de un pequeño estudio. Además, Rohner tiene varios estudios sobre la Guardia Vieja. Creo que esa es la motivación de los estudiosos de la música criolla: tratar de conocer un poco más al grupo social donde predominaba este tipo de música.

Creo que todo criollo tiene algo de Toño Azpilcueta, deseando saber más sobre su propio género musical, a menudo menospreciado, y anhelando que se le dé el lugar de honor que merece. Además, llama la atención la escasez de libros de literatura en torno a la música criolla. Antes de Le dedico mi silencio, estaba Otras caricias de Alonso Cueto.

Sí, antes de que me olvide quería decirte que los propios compositores criollos, varios de ellos o algunos de los más conocidos, reivindican al vals como expresión de su grupo, de su gente, de su barrio. Entonces, hay como una autoconciencia que comienza en la época de Pinglo, pero no se ve mucho en la Guardia Vieja de que hablen del vals, excepto en "El parisién" que menciona que los parisinos gozan con el vals, pero no en términos de reivindicación del vals. Hay un vals de Pinglo que es "De vuelta al barrio" en el que dice "La Guardia Vieja de hoy, son los muchachos de ayer (...)

a los nuevos bohemios les entrego mi pendón para que lo conserven y siempre hagan flamear". Hay otros compositores que también hablan de la reivindicación de Lima, que indirectamente es la reivindicación del vals o de las expresiones populares como los cantos a la procesión del Señor de los Milagros o los cantos a la propia Lima o a los intérpretes criollos.

Debo confesar que el libro de Cueto me decepcionó más que el libro de Vargas Llosa. Me pareció mucho más flojo, porque aparte de las imprecisiones que tiene, se nota una falta de contacto directo del autor con el entorno que quiere evocar.

Figura 3

Gabriel "La Pulga" Durand en la puerta de entrada del Centro Social Musical Barrios Altos



Nota. Cáceres Álvarez, L. (2015). *Gabriel "La Pulga" Durand en la puerta de entrada del Centro Social Musical Barrios Altos*. [Fotografía]. *Centro Social Musical Barrios Altos*, Barrios Altos, Perú.

Pero, del entorno profundo.

Bueno, en el caso de Vargas Llosa, como ya he dicho, no sé si es a propósito o parte de su estrategia de presentar la huachafería, pero comete muchos errores, a pesar de haber dicho que ha leído todo lo que ha leído. Menciona a diez o quince autores, no los he contado, como Mazzini y el propio Borras, y una serie de otros autores de música criolla, lo cual contradice el conocimiento que tiene sobre la música criolla. Entonces, si realmente Vargas Llosa hubiera leído todo eso... ya me parece algo intencional. A pesar de todas esas lecturas que menciona y los autores que figuran en el libro, comete esos errores que he comentado antes. Eso, en el caso de Vargas Llosa.

En el caso de Cueto, me parece que muy pocas veces ha ido a una peña criolla, porque la manera en que la describe, en que contextualiza su trama, me parece muy equivocada. Habrá ido a una peña de clase media alta en Barranco, pero no es lo que yo he conocido de peñas como el *Centro Musical Breña* y tantas otras.

Figura 4
Gabriel "La Pulga" Durand interpreta un vals en el Centro Social Cultural Musical Breña



Nota. Cáceres Álvarez, L. (2015). *Gabriel "La Pulga" Durand interpreta un vals en el Centro Social Cultural Musical Breña.* [Fotografía]. Centro Social Cultural Musical Breña, Perú.

Claro, hay una mística.

Sí, pero me parece que Cueto no la trata bien, porque su descripción de cómo es la peña me parece un poco superficial y forzada en la narrativa que él quiere dar de esta joven de clase media, alta, que supuestamente se enamora de uno de los cantantes. La puesta en escena que hace de una peña me parece que no es muy realista. No refleja el ambiente. Y creo que esto traiciona a la narrativa porque, si realmente Cueto hubiera podido expresar lo que es una peña, o sea, con la capacidad de escritor que tiene, su capacidad expresiva, el manejo del idioma, todo... creo que hubiera hecho un mayor servicio a la música criolla si se hubiera expresado mejor. No sé si es realismo o es la experiencia de ir a una peña. Y esto de que una joven de clase alta vaya a una peña me parece un poco forzado y, además, que uno de los cantantes, de la peña, que es el personaje de Cueto, se haga ilusiones sobre una joven que no es del medio, me parece inverosímil. Una de las claves para que haya una buena novela es que haya verosimilitud.

En el momento en la que la verosimilitud flojea, entonces pierde peso la novela. Eso no lo digo yo, lo dicen los que analizan las novelas, la literatura. Incluso, dentro de una fantasía tiene que haber una lógica interna, pero me parece que la de Cueto, incluso como narración, como novela misma, dejando de lado estas inverosimilitudes, es una historia floja. Y si regresamos al tema, es una huachafería que un cantante mayor se enamore y tenga pretensiones con una chica que va una, dos o tres veces a la peña y que él vaya a buscarla a su casa. Creo que la trama es que él va a la casa de la chica con pretensiones de acercarse más sentimentalmente y ella le dice que se tiene que ir de viaje. Eso es lo que recuerdo. No la tengo a la mano. Me hubiera gustado para esta conversación que tenemos.

Pero, no recuerdo que hable mucho sobre qué cosa es el criollismo o qué es el vals. Habla más sobre qué es una peña. Como te digo, creo que falla en su descripción de lo que es una peña, el ambiente y las dinámicas que se dan en las peñas.

Figura 5

Entre retratos de criollos, Lalo Llano interpreta un vals en el Centro Social Cultural Musical Breña



Nota. Cáceres Álvarez, L. (2015). *Entre retratos de criollos, Lalo Llanos interpreta un vals en el Centro Social Cultural Musical Breña.* [Fotografía]. Centro Social Cultural Musical Breña, Perú.

¿Qué es el criollismo para usted? Aunque es un término paraguas que abarca diversos géneros, me refiero más a las prácticas sociales y culturales: ¿un grupo de amigos que se reúne, buscando honrar y expresar mucho cariño hacia lo que interpretan? Además, ¿qué lo motivó personalmente a investigar sobre la música popular limeña

y el vals criollo en particular? Son dos preguntas conectadas, pero creo que son fundamentales para entender sus importantes investigaciones.

No todos lo vieron así, pero bueno.... (Risas).

Para mí, Lloréns, Paredes, Rohner y Borras han dado de qué hablar....

Bueno, gracias de todas maneras. En cuanto a la música criolla, quizás debería empezar por qué me interesaba, lo cual tiene que ver con la pregunta que haces. Cuando era niño, tuve la oportunidad o la suerte de estar en reuniones familiares, un sábado o domingo, donde se tocaba y se hacía música. Tenía varios tíos que ya han fallecido....

¿Qué observó en su momento y cómo ve ahora el manejo, las prácticas sociales y la dinámica dentro del mundo criollo?

Como te mencionaba, en mi familia había tíos que tocaban guitarra acústica, criolla, y cantaban tanto música criolla como boleros y otras canciones populares de hace sesenta años, cuando yo era niño. Entonces, había estas grandes reuniones familiares. Aunque mi papá y mi mamá no cantaban, lo cual lamento porque me hubiera permitido un mayor contacto con la música, estas reuniones eran una oportunidad para disfrutar de la música popular en familia. Los que sabían tocar guitarra, tocaban, los que podían cantar, cantaban... incluso, los que no podían participaban, felizmente había gente afinada. Eso se me quedó.

Bueno, yo tenía un abuelo, el papá de mi papá, que tocaba música criolla y que había frecuentado ambientes criollos cuando era joven, tanto en Trujillo como en Lima. Él me dijo —no sé si sería verdad o no—, que había conocido a Felipe Pinglo. ¿Quién sabe? Quizá alguna vez, de casualidad, en alguna de las reuniones en las que estuvo. Él me decía eso. No lo pongo como fuente porque podría ser algo exagerado o subjetivo. Qué sé yo. Como te decía antes, los relatos que hay sobre Pinglo son de gente que tenía más autoridad, digamos, más credibilidad. Mi abuelo incluso me enseñó a tocar algunos valses cuando yo era niño, como "El guardián", ese vals antiguo que pervive. Me enseñó a tocarlo de la manera en la que él lo tocaba y algunas otras cosas.

Ahí hay un contacto "natural" familiar con la música criolla desde niño y como una cosa positiva, a pesar de que no toda mi familia compartía esa inclinación porque por el lado materno más bien había una cultura más clásica. Como he dicho, mi abuela materna tocaba piano, pero tocaba música clásica y, a veces, se animaba a tocar música popular, pero por el lado de mi familia paterna había mucho contacto. Tan es así que el libro *Criollos y andinos*, yo se lo dedico a mi abuelo. Ahora, yo creo que eso ha sido parte de la experiencia de mucha gente, de al menos del ámbito criollo de mi generación, porque tuvieron parientes que estuvieron en contacto con la música popular de aquellos tiempos y que no solo eran valses, sino también era música internacional tipo boleros. Una canción como "Mi viejo San Juan", esas canciones... y creo que tiene que ver con el desarrollo de los medios de comunicación, porque en esos tiempos los medios de comunicación no eran tan extendidos. Y, además, no tenían las características que tienen ahora. Quién sabe si la gente va más a un lugar abierto a escuchar música de origen andino con los que algunos llaman el neo folclor, el huayno con arpa, todas estas nuevas divas del folclor que hacen espectáculos en canchones. Es otra forma. A veces llevan niños a esos lugares, pero es otra forma de pasar el rato. Van familias a esos lugares o van también familias a las asociaciones regionales de provincianos a escuchar música andina y entonces es una

forma distinta de entretenimiento familiar. También tiene que ver con los instrumentos musicales, porque desde que la cumbia peruana introdujo la guitarra eléctrica, que es un poco costosa, es difícil hacer una reunión familiar y que haya un grupo de cumbia, o que los miembros de la familia toquen guitarra eléctrica, tengan guitarra eléctrica y además sean buenos en la primera guitarra. En cambio, en una reunión familiar como las que yo te digo que he tenido en mi familia, ahí solo era acompañamiento, sin punteo o primera guitarra, por así decirlo. Es más escasa esa habilidad. Pero, ya en tiempos en que la cumbia se hace más popular, creo que sería más difícil hacer una reunión familiar en la que los parientes toquen cumbia peruana. Quizá se haga. Lo que te digo era algo más frecuente. Casi cada fin de semana había almuerzos familiares. Claro, también para los cumpleaños, otras celebraciones, se contrataba un conjunto criollo. Pero, ya no era el plan de tocar dentro de la familia, sino se contrataba a un grupo profesional y animaba la fiesta. Pero, ahora, como digo, hay que prepararse. Me imagino que las familias tienen que juntar dinero a lo largo del año para una celebración, porque es una o dos veces al año. O una vez en la vida como es el quinceañero. Ahora, quizás más, porque ha aumentado la cantidad de los llamados emprendedores, gente que pasa de ambulante a empresario. Como hay este fenómeno de muchos pequeños comerciantes que van creciendo, la famosa autogestión, el "recurseo" y todo eso. Entonces, ese sector social ha ascendido y ahora tiene más recursos. Por tanto, le resulta más accesible a ir a un concierto o contratar a un grupo.

A mí me cuesta un poco, quizás sea un sesgo por mi falta de calle en los últimos años, imaginar una reunión familiar en la que la gente saque guitarras acústicas o "guitarras de palo" para tocar y cantar cumbias en grupo. Más bien, me imagino lo contrario: que se contrate un grupo o que haya aficionados en la familia que toquen con guitarras eléctricas. Una cumbia sin guitarra eléctrica no parece lo usual, ¿no?

Y al revés, la música criolla ha sido tradicionalmente interpretada con guitarra acústica, y han sido pocos los intentos de hacer música criolla con guitarra eléctrica. Recuerdo que hace muchos años hubo un disco de Rafael Amaranto que exploraba la música criolla con guitarra eléctrica, pero fue una excepción.

Incluso, la propia naturaleza de los géneros musicales influye en la forma en que se consumen. Es difícil imaginar una cumbia, ya sea peruana o colombiana, sin instrumentos de viento. Y en el caso de la cumbia peruana, es impensable sin la presencia de la guitarra eléctrica, incluso en las orquestas actuales de este género. Quizás se debería asistir a algunas de estas reuniones para entender mejor qué se está haciendo ahora.

¿Cuál es su visión del futuro del vals criollo en la cultura peruana?

Lo que yo he visto desde hace 30 o 40 años en diversos ámbitos, por ejemplo, en la radio, en los medios de comunicación, –y se ha dicho irónicamente– es que las emisiones de música criolla son como programas de música del recuerdo, porque las grabaciones que se pasan, mayormente, no en la totalidad, son de valses compuestos hace 30 o 40 años. ¿Qué vals popular ha habido en los últimos 20 años que pueda pasarse en un programa de radio? Las presentaciones de Eva Ayllón incluyen canciones de compositores como Luis Abelardo Núñez, Polo Campos y muchos otros que ya ni siquiera viven.

Entonces, también en la peña La Catedral del Criollismo de Wendor Salgado, la mayoría de las cosas que se cantan ahí también son cosas... incluso, ahí hay un esfuerzo por rescatar cosas antiguas, son pocas las interpretaciones de valses recientes porque no

hay muchos compositores criollos que actualmente estén en producción. Por eso, tengo la impresión de que, desde hace varios años, se está haciendo un esfuerzo por mantener vivo un estilo que ya no es tan vigente.

Figura 6
Vasos, voces y valses en La Catedral del Criollismo



Nota. Cáceres Álvarez, L. (2017). *Vasos, voces y valses en La Catedral del Criollismo*. [Fotografía]. La Catedral del Criollismo, Breña, Perú.

Hoy en día, los compositores más exitosos y conocidos son de cumbia peruana. Yo creo que la música criolla ha hecho muchos esfuerzos por mantenerse a pesar de las predicciones de que iba a extinguirse. No se extinguirá del todo, pero los sitios donde todavía se practica o donde se vaya a practicar son escasos, los jóvenes van a ir para tratar de continuar "pasando el pendón", como decía Pinglo, de pasar la posta porque hay gente que le gusta, le interesa y trata de mantener su forma tradicional y de continuarla, pero creo que está reservada a esos ambientes, tanto las peñas comerciales como las de Wendor Salgado. No creo que se vaya a lograr una difusión masiva como la que tuvo en su momento de auge, que ya pasó hace mucho tiempo, y que va a ser una cosa exquisita, por decirlo de alguna manera, exclusiva de gente con un gusto muy definido, pero que no va a extenderse a la población mayoritaria.

Y, por último, habría que ver cómo van esos *rankings* de descargas en línea, de música por Internet, porque creo que ya no hay ventas; las ventas son muy reducidas. ¿Quién compra un CD? Puedes entrar a YouTube y ahí está la música, mucha música de *streaming* y ver los *rankings*. ¿Cuántos *likes* o cuántas bajadas tienen los distintos géneros?

Figura 7
Registro fotográfico en La Catedral del Criollismo



Nota. Cáceres Álvarez, L. (2017). *Registro fotográfico en La Catedral del Criollismo*. [Fotografía]. La Catedral del Criollismo, Breña, Perú.

Usted es completamente crítico a esa tesis que sugiere que el vals criollo en Le dedico mi silencio va a ser una utopía cultural, que va a unir a todas las diferentes culturas que tiene el país.

Yo soy escéptico totalmente respecto de la idea de que el vals va a hacer esa unión. Ahora, lo que está uniendo es la cumbia. Bueno, para empezar, el propio Vargas Llosa hace un esfuerzo por presentar a su personaje como alguien muy desubicado. En su interacción social y en su caracterización, el personaje es un iluso, un zafado. Con eso, Vargas Llosa está desmintiendo esa posibilidad. Además, me parece que omite completamente una realidad importante, lo cual lo hace ver desactualizado, incluso anacrónico, porque no menciona en absoluto la música tropical, que ha estado presente desde la época de Felipe Pinglo. Aunque la música tropical quizás no era tan popular en ese entonces, y fue el tango el que desplazó al vals en un momento dado, éste tomó un nuevo impulso con Pinglo. Sin embargo, en el libro de Vargas Llosa se excluyen casi todas las otras expresiones musicales. En algún momento pensé que el huayno podría ser un género que, aunque no llegara a la utopía de reunir a todas las clases sociales, sí serviría como una expresión mayoritaria de identidad.

El huayno ha tenido esa capacidad, ha sido popular y difundido en términos numéricos y de alcance social. Ahora, esa función de identificación parece haber sido

tomada por la cumbia peruana, la cual es una versión nacional de la colombiana. Incluso en los años setenta, la chicha, una variante de la cumbia peruana, logró identificarse con amplios sectores populares. Aunque se suele decir que los descendientes de provincianos preferían la salsa, la cumbia, en sus letras y su consumo, se volvió enormemente popular. Un ejemplo claro es el cantante Chacalón; cuando murió, la cantidad de gente que asistió a su entierro fue similar a la que asistió a los funerales de Lucha Reyes o Felipe Pinglo. No sé cuánta gente irá cuando fallezca un intérprete de cumbia. No sé si se pueda repetir, pero Chacalón logró una gran popularidad y en sus cumbias había letras relativamente críticas y también utópicas.

Chacalón tiene su famoso tema "Muchacho provinciano" —en cuya letra se dice que con la ayuda de Dios va a progresar— y por tanto no es muy revolucionario en ese sentido. (Risas). Pero, dice "Sé que triunfaré", ahí hay una utopía, quizá alejada de las posibilidades, porque ha sido un sector de los ambulantes, de los microempresarios quienes han ido logrando un ascenso económico. Hoy en día, muchos de ellos han logrado cumplir ese sueño, lo que se refleja en cómo ha cambiado la composición de la élite económica en el Perú. Digamos que, hasta hace unas décadas, de diez grandes empresarios, todos eran básicamente limeños. Ahora, la mitad, prácticamente, son provincianos. Así, han logrado una utopía y que el vals no la recoge. El vals, además, tuvo pocos elementos utópicos.

Figura 8

Intérpretes en La Catedral del Criollismo frente a la imagen de Felipe Pinglo



Nota. Cáceres Álvarez, L. (2017). *Intérpretes en La Catedral del Criollismo frente a la imagen de Felipe Pinglo*. [Fotografía]. La Catedral del Criollismo, Breña, Perú.

En la obra de Felipe Pinglo, tal vez se puede ver algún atisbo de utopía, especialmente en su famoso vals "El plebeyo", donde menciona que "el plebeyo de ayer es el rebelde de hoy" que reclama la igualdad social, pero no dice que lo va a lograr. Le reclama a Dios "por qué los seres no son de igual valor". Entonces, hay de alguna manera una utopía, aunque no llega a decir que se debe lograr el final de la aristocracia, pero sí dice que se debe eliminar las diferencias sociales porque impiden la unión de las personas. En cambio, la chicha es mucho más explícita en este sentido. Hay muchas cumbias de esa época que hablan sobre la pobreza del campesino y la lucha por salir adelante y abrirse paso en la ciudad para alcanzar la modernidad. Curiosamente, sin embargo, en ambos géneros se invoca a la divina providencia para que intervenga en las injusticias creadas por los propios humanos.

Lo que me llama la atención es que, según la historia de la música criolla, podemos identificar un periodo de origen, un periodo de consolidación, un periodo de declive con el ascenso de la cumbia, y ahora, en el siglo XXI, estamos viendo un periodo de salvaguarda. Con las nuevas tecnologías, hay una revalorización de la música criolla, especialmente del vals. Este fenómeno complementa lo que se ha observado históricamente.

A cuarenta años de la publicación de Música popular en Lima: criollos y andinos, *¿qué me podría decir al respecto después de haber inspirado a tantos investigadores, jóvenes y críticos para continuar con la investigación? ¿Qué podría sugerir a los jóvenes investigadores que vienen ahora con respecto al estudio de la música popular, ya sea limeña o peruana?*

Efectivamente, el libro fue publicado en 1983, si no recuerdo mal. Han pasado cuarenta años y aún se sigue leyendo, a pesar de las limitaciones que existían en esa época para investigar. Creo que la música, en general, sigue siendo un tema de gran importancia. Además, hay muchos autores nacionales e internacionales, tanto académicos como críticos, que continúan estudiando la música y aportan diferentes perspectivas y valoraciones.

Hace un momento mencioné a Pierre Bourdieu, quien fue toda una sensación en su tiempo, digamos, cuando hizo la distinción de cómo usar la música como un indicador del nivel social, de las inclinaciones y de las características de las distintas clases sociales. En general, la música es importante porque es parte de la naturaleza humana. No es que sea esencialista. No estoy esencializando, pero hay características inherentes a las agrupaciones sociales y a las colectividades, y una de ellas es la música, al igual que el idioma. Así como siempre necesitaremos una forma lingüística de comunicarnos, la música también cumple una función comunicativa. Por eso, siempre será relevante estudiar la música, al menos desde un punto de vista social, porque nos permite comprender mejor cómo son los grupos sociales y cómo interactúan entre sí.

En cuanto a la música criolla, como bien mencionas, ha pasado por distintas etapas, y la pregunta ahora sería: ¿por qué sigue siendo apreciada? ¿Qué hay detrás de ese esfuerzo por mantenerla viva? ¿Por qué hay jóvenes que disfrutan aprendiéndola y practicándola? Creo que ya no se puede estudiar la música criolla como un fenómeno de amplia difusión social o de identidad nacional. Esos momentos de identidad nacional parecen ser breves y esporádicos, como los que ocurren cada cuatro años con las eliminatorias del Mundial de fútbol o, en el pasado, con el vóley, que también ha perdido algo de su fuerza unificadora. En esos momentos de unión en torno a un evento común, como el fútbol, muchas veces se recurre al vals.

Figura 9

Grace Flores, cantora y bailarina de marinera limeña en pleno canto de jarana en La Catedral del Criollismo



Nota. Cáceres Álvarez, L. (2017). *Grace Flores, cantora y bailarina de marinera limeña, en pleno canto de jarana en La Catedral del Criollismo*. [Fotografía]. La Catedral del Criollismo, Breña, Perú.

Pero, ¿por qué no se pone una cumbia peruana? Este sería un tema interesante de explorar. Habrá que observar en las próximas eliminatorias qué música se elige para esos momentos de unidad. Los encargados de manejar estos eventos, que buscan unir a todos los sectores para lograr la clasificación y representar a todos los peruanos, aunque haya una predominancia de sectores costeños, siguen recurriendo al vals o a la música criolla. ¿Qué valor tiene esta música en la actualidad? Como bien decías, estamos en una etapa en la que la música criolla ya no tiene el mismo sentido que antes; creo que ha sido reemplazada por la cumbia.

Hoy en día, muchos peruanos y peruanas se identifican más con la cumbia en su versión actual, tal como en su momento lo hicieron con la música chicha. Estas cumbias, interpretadas por orquestas de los grupos de moda, ahora llegan incluso a sectores sociales más altos. Es interesante notar cómo estos grupos hacen un esfuerzo por distanciarse de las asociaciones con el "acholamiento", el lumpen, o sectores delictivos, vistiendo con más formalidad en las carátulas de sus discos, con corbatas michis. A diferencia de Chacalón, que tenía su propia estética y no usaba terno, estos grupos buscan proyectar una imagen diferente. Quizás podríamos volver al asunto de la huachafería para describir este fenómeno, retomando el tema central de la última novela de VLL....

El Elvis Presley de la chicha...

O el Eric Clapton, porque Chacalón o uno de sus músicos dijo que querían ser la "nueva crema", en referencia al grupo británico *Cream*, pero de Perú. Por eso, le meten distorsión a la guitarra eléctrica. Tocan la guitarra eléctrica menos "ahuainada" que otras chichas y le meten estas distorsiones que son más del rock del hemisferio norte, digamos, y un esfuerzo de modernización. Esa es un poco la tesis de Cosamalón, quien sostiene que hay una tensión entre la tradición y la modernidad en la cumbia, y que para los cumbieros peruanos era una forma de acercarse a la modernidad e incorporar estos instrumentos. Pero, a la vez, había una tensión, porque tenían una mezcla de varias vertientes cosmopolitas.

Volviendo a la cuestión de por qué estudiar el vals en la actualidad, es necesario comenzar por corroborar o confirmar la idea de que el vals ha dejado de ser un elemento central en la cultura popular, salvo en ciertas ocasiones especiales. A menudo, estas ocasiones son promovidas por los medios de comunicación, que reintroducen el vals como un referente nacional. ¿Qué tanto es, qué tanto no es y en qué momentos sigue siendo el vals un referente nacional?

En algunas encuestas que yo he visto, los jóvenes respondían que la música criolla y los valses les hacían recordar a su papá, a su mamá, a sus antepasados. Entonces, ahí hay un primer indicador: "Me identifico porque me hace acordar a mi papá". La otra es "porque en el colegio me lo enseñan". O "en los partidos de la selección lo ponen". Entonces, ¿hasta qué punto el vals ha dejado de ser parte de la cotidianidad de la mayoría de los sectores peruanos? Y, bueno, el interés viene porque hay pequeños grupos o colectividades que quieren seguirlo practicándolo, porque les gusta estéticamente.

¿Qué es lo que avizora con respecto a las investigaciones? ¿A dónde tenemos que apuntar los jóvenes? ¿De qué manera se aprecia el vals y las dinámicas sociales alrededor de su práctica?

Dependiendo del nivel académico, se dice que los investigadores construyen el objeto o sujeto de investigación. Cada ciencia, en sus distintos momentos, tiene sus propios temas. En las Ciencias Sociales, por ejemplo, hay una inclinación a estudiar lo que parece más socialmente relevante, según los parámetros de la disciplina. En el caso de la Antropología o Etnomusicología, y también la Historia, que son disciplinas interesadas en los procesos de la música, las preguntas y temas actuales sobre la música criolla, especialmente el vals, serían diferentes.

Las Ciencias Sociales buscan temas relevantes que pueden influir en una gran cantidad de personas. Dentro de la música, hay una tendencia a investigar lo que parece más influyente en diversos sectores sociales. La música criolla o el vals criollo ya no están tan vigentes y no hay tanto interés en estudiarlos como parte de la realidad social actual. Además, las investigaciones también se adecúan a las posibilidades de financiación. Las instituciones y agencias financieras tienen agendas definidas que influyen en los temas de investigación.

Mi libro *Criollos y andinos* fue parte de un proyecto mayor del Instituto de Estudios Peruanos (IEP) para estudiar las transformaciones de las clases populares de Lima a principios de la década de 1980, las clases urbanas, y después a raíz de eso salió el conocido libro de Matos Mar, *Desborde popular*. En ese momento, había interés y financiación para

estudiar las nuevas realidades de los sectores populares emergentes. Había uno, dos o tres libros similares que hablaban de cómo los migrantes pertenecían a un grupo social emergente. Bueno, era un sesgo que ahora se critica un poco de la época, de una visión de "conquista de la ciudad" por los migrantes del interior del país, de recuperación del Perú por los sectores relegados, de cómo estaban invadiendo, invirtiendo el proceso histórico de ser invadidos por los europeos. Ahora, ellos invadían la ciudad, el centro del poder. También, había una suerte de utopía en esos libros.

Un libro que podría interesarte es *Solo zapatillas de marca*, también del IEP, que estudia la siguiente generación de migrantes. Es un estudio sobre la siguiente generación de la de los Caballos de Troya, de los invasores, de estos sectores migrantes, de los hijos, de los nietos de estos sectores. ¿Cuál es su interés ahora? ¿Cuál es su ambición? El título refleja eso. Lo que les interesa ahora no es acumular para construir la casa porque los padres ya la construyeron. La educación tampoco, porque los padres se rompieron el lomo para darles educación a sus hijos, la educación que ellos no tuvieron. Muchos de los hijos salen del país a estudiar en universidades del extranjero. Entonces, en este estudio *Zapatillas de marca* sale que las ambiciones de esta generación son de consumo y ya no tanto de trabajo y aspiración para el futuro, de consumo inmediato y de cosas de calidad. Ya no van a pasar por los sacrificios que pasaron sus padres porque ya están en otra situación.

El tema ahora sería identificar qué es lo más vigente en los sectores populares y cómo la música se desenvuelve en estas dinámicas actuales. Habría que considerar cómo el neoliberalismo afecta la cultura. Estas nuevas visiones son necesarias porque el fenómeno es nuevo. Se elaboran nuevas aproximaciones, nuevas interpretaciones y creo que el vals no está muy presente en esas inquietudes. Si revisas los estudios recientes, verás que hay pocos sobre la música criolla, y si los hay, son muy especializados en nichos particulares como el jazz y el neocriollismo. No sé si los criollos hayan incorporado el *reggaeton* (risas) o algunas tendencias musicales más recientes, pero creo que el vals criollo no tiene tanta importancia en términos de su alcance social.

Me interesa el vínculo entre los medios no tradicionales, las nuevas tecnologías y mi generación, en relación con la generación de músicos criollos de los años 1940 y 1950, que todavía están vigentes: Cómo estas generaciones y las prácticas sociales alrededor de la música criolla se entrelazan, la manera en que se cultiva la música criolla a partir del ejemplo de estos músicos, y cómo se traslada a las nuevas plataformas, se difunde y se consume. Me llama la atención la salvaguarda y la revalorización de esta música. Además, observo una revalorización que no necesariamente incorpora nuevos ritmos, sino que se manifiesta a través de agrupaciones de estilo jazz y música latinoamericana, en un intento de internacionalizar el vals.

De acuerdo con lo que mencionas sobre la internacionalización del vals. Creo que es una característica inherente a la música criolla y al propio vals. Desde la llegada de la modernidad al Perú, especialmente después de la Guerra del Pacífico, hubo un mayor esfuerzo por modernizar el país, intensificado a principios del siglo XX con el gobierno de Leguía y la mayor conexión con capitales norteamericanos. Esto se reflejó en el vals. Aunque en un momento Pinglo decía que quería llevar el folclor peruano a su mayor apogeo, también había una intención de competir con las modas foráneas.

Figura 10
Ricardo Panta, guitarrista, cantor y cajonero, interpreta un vals en La Catedral del Criollismo



Nota. Cáceres Álvarez, L. (2018). *Ricardo Panta, guitarrista, cantor y cajonero, interpreta un vals en La Catedral del Criollismo.* [Fotografía]. La Catedral del Criollismo, Breña, Lima, Perú.

En ese libro escrito hace cuarenta años, hablo sobre cómo se modernizó el vals al incorporar nuevas armonías, melodías y temáticas, resultantes de un proceso de constante hibridación. Pinglo y sus contemporáneos hicieron un esfuerzo por modernizar las melodías. Chabuca Granda también jugó un papel crucial en internacionalizar el vals. Ella decía que Avilés salvó al vals de que muriese de "tundete", es decir, de acompañamiento instrumental sencillo. Avilés, como intérprete, también hizo esfuerzos por actualizar el vals, creando el "valsongo" y grabando con la cantante afroperuana Lucila Campos, añadiendo percusión caribeña y vientos para modernizar el sonido.

Sin embargo, estos esfuerzos parecen haberse agotado. La modernización del vals, a través de la salsa y otros géneros, tuvo su momento, pero ahora está reducido a pequeños nichos. Por ejemplo, quienes incorporan una orientación jazzística al vals no tienen un público masivo. Las nuevas "divas del folclor" también han perdido popularidad y ya no tienen la misma capacidad de atraer grandes audiencias. Esto podría ser un tema de investigación interesante: ¿Qué están haciendo los criollos ahora para mantenerse vigentes? En muchos casos, parece haber más un intento de conservar que de renovar, como es emblemáticamente La Catedral del Criollismo y muchas peñas, donde se busca mantener la obra de compositores fallecidos y preservar un ambiente criollo tradicional en una Lima cada vez más moderna y provinciana.

El interés específicamente en el vals podría enfocarse en entender por qué ha tomado este curso de buscar lenguajes como el jazz, mientras otros esfuerzos ya no funcionaron. Aunque algunos jóvenes todavía aprecian el vals estéticamente, no es algo de moda que convoque grandes audiencias. No sé cuánto público jala Eva Ayllón en sus últimas actuaciones. Sin embargo, en el exterior, entre los migrantes peruanos, la música criolla sigue teniendo presencia. Los famosos conciertos en Paterson, Nueva Jersey, son un ejemplo de esto. Muchos migrantes de origen provinciano buscan mantener su identidad y recordar su país a través de esta música. No sé si eso seguirá vigente. Si la música criolla en Paterson seguirá vigente o no. Eso también podría ser otro tema de estudio.

Sería interesante investigar qué escuchan los migrantes peruanos en el exterior y si han mantenido la música criolla al margen de los cambios en Lima. Quizá los hijos de estos migrantes también mantengan este gusto criollo por su filiación familiar. En Lima, en cambio, parece estar reducido a jóvenes que van a peñas y a La Catedral del Criollismo. Estos jóvenes, en su mayoría, provienen de familias de sectores medios o medios populares donde la tradición criolla se ha mantenido. Sería interesante preguntarles, como ya he dicho, qué los motiva a asistir a estos lugares y cómo comparten su interés por géneros más recientes. Puede ser algo compartido y no excluyente.

En mi investigación, profundizo en el tema. Varios de los entrevistados han escuchado música folclórica en casa desde pequeños. Se han dedicado a la música folclórica y han aprendido la marinera limeña en institutos. Muchos llegaron a La Catedral del Criollismo después de diez años de fundada, debido a su creciente fama. Les recomendaron ir, hablar con el Sr. Wendor, y sentarse a escuchar y jaranear como se hacía antes. Como dice el dueño de casa, por ahí se unen los caminos.

Claro, pero como te digo, hay una tradición familiar que incluye a los migrantes con su gusto por la música vernácula o andina. Esto también forma parte de la mezcla cultural. No son excluyentes, pero hay elementos que unen más. Creo que lo que más une ahora es el gusto por la cumbia peruana, especialmente la cumbia norteña, a la cual le han añadido instrumentos de viento, acercándola a la salsa y expandiendo su ámbito de influencia. Un tema interesante sería investigar si en La Catedral del Criollismo todavía se mantiene esta tradición. La pregunta sería: ¿Qué lugar tiene la música criolla actualmente? ¿Cómo sondear y apreciar la situación actual de esta música? Esa es una pregunta de investigación.

Figura 11
Grace Flores, Lalo Llanos y Antonio Graña en La Catedral del Criollismo



Nota. Cáceres Álvarez, L. (2017). *Grace Flores, Lalo Llanos y Antonio Graña en La Catedral del Criollismo*. [Fotografía]. La Catedral del Criollismo, Breña, Lima, Perú.

Para cerrar y reforzar la idea, ¿por qué a usted le apasionó tanto este género musical?

Gran parte de mi interés, como mencioné anteriormente, forma parte de una de las vertientes de las tradiciones familiares. Desde niño, he tenido contacto con la música popular, especialmente el vals, porque mi familia no era de origen provinciano, sino de origen costeño y europeo de varias generaciones atrás. Mi contacto con lo popular fue a través de la música criolla, que me evocaba reuniones familiares y momentos muy especiales y placenteros, cuando se juntaban la buena comida y esta música.

Así, desarrollé una apreciación estética por la música criolla. Empecé a apreciarla más tarde debido a las circunstancias de la vida. La música tropical también estuvo presente en mi infancia porque abarcaba muchos sectores sociales. En mi casa se escuchaba un poco de bolero; mi mamá escuchaba tangos, y a mí también me gustaban. Además, me atraía la música caribeña, sobre todo la cubana. En esa época, la cumbia peruana aún no había surgido. Me gusta la música criolla porque, aparte de la nostalgia que me trae de aquellos tiempos, estéticamente me parece bonita.

Personalmente, disfruto de esta música. Aunque hay gente a la que no le agrada, he tratado de ser amplio en mis gustos. Hay personas que no pueden escuchar chicha,

pero a mí también me gusta, aunque quizás no tanto como el vals. Mi motivación y gusto por esta música se relacionan con mi experiencia de vida y mis vivencias. Mucha gente asocia su niñez con momentos felices, ya que la vida se complica más después. La niñez, en general, es vista como una época casi utópica. Aunque algunas personas han tenido infancias difíciles, una infancia relativamente normal suele tener buenos recuerdos y momentos de disfrute. Gran parte de mi interés por la música viene de ahí.

Por el lado del interés social, en ese momento la música criolla era parte de la identidad de grupos más amplios que en la actualidad, y había un esfuerzo institucional significativo. Como menciono en mi libro de 1983, hubo una apropiación de la música criolla por parte del gobierno militar, que encargó a Polo Campos componer valses con el propósito de forjar y forzar una identidad nacional y una unión que el gobierno necesitaba. Este fenómeno merecía ser estudiado, ya que abarcaba amplios sectores de la población y tenía un trasfondo político.

Además, había una apropiación de la música criolla por parte de las clases altas, como se ve con Chabuca Granda, que evocaba un pasado idílico en reacción a la "invasión" migrante. El vals recibió un nuevo impulso debido a estos tres o cuatro vectores que mencioné. Me parece importante entender por qué el vals había resurgido de cierta manera.

Reseñas de libros

Ladislao Landa Vásquez (2022). *Los Caminos de la Música. Géneros populares andinos en la segunda mitad del siglo XX.* Lima y Foz de Iguazú: Yolanda Carlessi Ediciones

Julio César Mendívil Trelles
Universidad de Viena
Viena, Austria
julio.mendivil@univie.ac.at
https://orcid.org/0000-0003-3872-3514

Los Caminos de la Música. Géneros populares andinos en la segunda mitad del siglo XX es el nombre del libro que pone en consideración el antropólogo y etnomusicólogo peruano Ladislao Landa y que reproduce, casi sin actualizaciones, su tesis de licenciatura en antropología, presentada el año 1992 en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, así como tres artículos suyos sobre música andina peruana a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, además de un anexo con las entrevistas que sirvieron de base para su tesis y que fueron realizadas por él, por la antropóloga Lucy Núñez Rebaza y el músico y comunicador social Isaac Vivanco en los años ochenta, en el marco de un proyecto de investigación dirigido por el compositor e investigador estadounidense John Cohen.

En la primera parte —a todas luces la parte más cohesionada del libro—, Landa recorre el derrotero seguido por el huayno en su proceso de conversión de género musical tradicional en uno popular en la urbe capitalina. Para ello revisa un material invalorable que abarca los registros de intérpretes de música folklórica realizados sucesivamente por instituciones estatales como la Sección de Folklore de la Casa de la Cultura, el Instituto Nacional de Cultura y la Escuela Nacional de Folklore y las entrevistas arriba mencionadas. Landa abre el texto discutiendo las categorías de folclor y música popular para concluir que, aunque las fronteras entre ambas son difusas, aún puede discernirse la primera de la segunda diferenciando prácticas rurales campesinas de otras mestizas-urbanas y mediatizadas. A partir de esta distinción el autor esboza una historia del huayno en el Perú del siglo XX que no deja de ser interesante y, por momentos, convincente al referirse a aspectos poco ventilados entre los cuales vale la pena destacar la injerencia del escritor peruano José María Arguedas en la conformación de un mercado musical andino, el rol de las disqueras —ya sean internacionales, medianas o pequeñas—, y la crisis de estas debido a la proliferación de vendedores ambulantes de copias ilegales en los años ochenta. La tesis concluye con un análisis de las estructuras musicales del huayno en cuanto género popular que persigue dos propósitos: mostrar las particularidades de los estilos regionales —que Landa erróneamente denomina escuelas— y el proceso de estandarización del huayno, que él relaciona con la diseminación de "marcos musicales", es decir, de conjuntos con

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-Noderivatives 4.0 International (CC BY NC ND).

integrantes de diversa procedencia que hacían de músicos de sesión en estudios de grabación o peñas y que acompañaban a representantes de estilos regionales con un patrón uniformizado.

El tema de los artículos compilados en la segunda parte del libro es la transformación de la música andina desde mediados del siglo xx. El primer artículo "El charango y sus peripecias en el mundo andino" está dedicado al pequeño cordófono en el Perú y ventila de manera escueta —y un tanto desordenada— cuestiones relacionadas con su origen, su distribución geográfica, sus más destacados exponentes, los estilos de charango representativos del Perú —en especial el de Parinacochas, tierra del autor— y el proceso de patrimonialización del instrumento en dicho país. El segundo artículo "La influencia interandina", como su nombre lo indica, aborda el tema del intercambio musical entre los países unidos por la cordillera, haciendo hincapié en la presencia —negativa para el autor— de la música boliviana en el cancionero peruano. Y finalmente, el tercer artículo "La amplificación de los instrumentos de cuerda y las transformaciones de la música popular andina", como su nombre lo indica, se ocupa de la repercusión que tuvo la popularización de guitarras electroacústicas en la música andina.

A no dudarlo el mayor aporte de este libro radica en la primera parte, en la cual Landa da cuenta de procesos poco estudiados como las disputas entre los diferentes tipos de disqueras y los emprendimientos realizados por los artistas —organizar festivales, "polladas", programas radiales, fundar sellos alternativos— para asegurarse un sitial en el mercado discográfico. Estos indiscutibles aportes se ven, desgraciadamente, ensombrecidos por algunas posiciones del autor que lo alejan de los discursos de la etnomusicología reciente. Así, Landa evidencia una nostalgia por una supuesta autenticidad que, hoy lo sabemos, no es sino una quimera. Como consecuencia de ello, todos los cambios ocurridos en la música de los Andes serán valorados por él desde un prejuicio frente a la transformación, la cual considera siempre negativa: "el hecho mismo de preparar una pieza musical para una sala de grabación —escribe—, adecuar el tiempo de grabación de tres minutos en promedio en cada canción, trastocará la autenticidad de una pieza tradicional, si es que se observa desde la perspectiva de un etnomusicólogo que pretende hallar fuentes adecuadas" (2022, p. 52). Aquí la distancia frente al objeto de estudio cede ante los prejuicios, una actitud inesperada incluso para la etnomusicología de los años noventa.

Por desgracia se está volviendo tradición en el Perú resaltar la propia investigación desconociendo la ajena. Landa no es una excepción. Siguiendo tal estrategia, sostiene que los estudios sobre música andina han centrado esfuerzos en el estudio de sus contornos sociales en desmedro del análisis de su estructura interna. Dice: "considero que existe excesivo sociologismo en los musicólogos (sobre todo en el ámbito donde planteo estas ideas, en el wayno [*sic*] y la música andina) y poco abordan estas interioridades" (p. 87). Si bien en la introducción Landa advierte que no ha actualizado su investigación, lo que disculpa en parte que no cite trabajos posteriores a 1992 como los de Arce (2006), Bellenger (2007), Ferrier (2004, 2010, 2012), Tucker (2013) y los míos propios (Mendívil 2004, 2014), nada justifica la omisión de aportes hoy canónicos como los realizados por investigadores que lo precedieron como los D'Harcourt (1920, 1922, 1925, 1959), Roel Pineda (1990 [1949]), Villarreal Vara (1957), Valencia (1983, 1989), den Otter (1985), Romero (1988 [1985]) o Vásquez y Vergara

(1990). Por lo demás, tengo que decirlo, el análisis musical emprendido por Landa, que no posee formación en teoría musical occidental, es bastante superficial y no pasa de reconocer frases en las estrofas o diferenciar secciones en las canciones —estrofas o codos— y descuida por completo otras categorías como el ámbito, los motivos rítmicos y melódicos, el fraseo, las escalas utilizadas o la armonía.

Pero es en la segunda parte del libro donde encuentro mayores problemas, sobre todo debido a los prejuicios desde los cuales escribe Landa. En el acápite dedicado a la influencia boliviana en el Perú, dice:

> A propósito de las diferencias entre lo mestizo y criollo en la música de Bolivia y Perú, creo que vale la pena señalar que: lo criollo peruano se percibe como no contaminado y cuidando su pureza frente a lo andino, su nostalgia por lo colonial es evidente; en cambio en Bolivia lo criollo (representado principalmente por la guitarra) es a la vez mestizo y no tiene mucho temor a lo andino, aunque también parece tener nostalgias, pero es mucho menos. (p. 149)

Landa parece desconocer tanto las grandes tradiciones mestizas bolivianas —piénsese en el charango calampeado cochabambino, por ejemplo— como que el huayno mestizo peruano que él denomina "no contaminado" también es el producto de influjos externos o mediáticos que van desde la influencia colonial europea, pasando por la música ranchera mexicana, hasta los boleros de grupos como Los Panchos o Los Tres Reyes. De este modo, sus reparos frente a una presencia boliviana en el cancionero peruano terminan desvelándose como preconceptos contra una música considerada nociva por ser comercial y sin ningún valor cultural, una posición bastante inusual en la etnomusicología de la posguerra.

En el texto que cierra el libro Landa arremete contra los sistemas de captación de sonido eléctricos. Según él, estos no estarían diseñados para la música andina, sobre todo, porque condicionarían el gusto no desde la perspectiva del músico o del oyente, sino desde aquella de quien controla el sonido. Por consiguiente, lamenta la popularización del bajo y de las guitarras electroacústicas en la música popular andina. Dice:

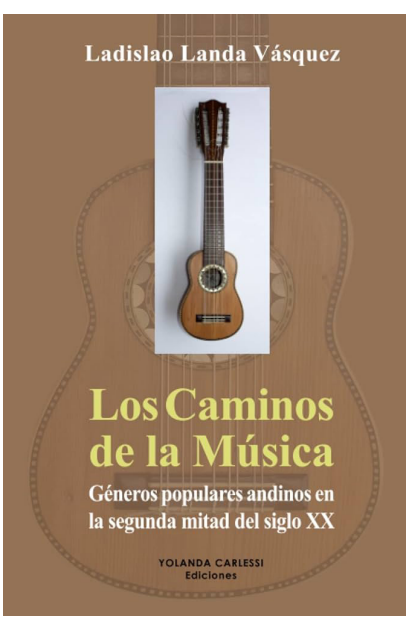
> Los luthiers ahora tienen que hacer agujeros […] en los instrumentos acústicos para introducir estos aparatos. Con sinceridad, yo me siento apenado cuando prácticamente destruyen un instrumento al hacerle agujeros para instalar un control de sonidos y un plug. Supongo que un instrumento acústico es fruto de siglos de experimentación técnica, pero en un par de minutos se realizan agujeros en maderas carísimas, solo para instalar los captadores […] Nunca estuve satisfecho con estos sistemas pues considero que distorsionan la belleza de un instrumento que el oído humano puede distinguir y disfrutar. (p. 157)

Sería faltar a la verdad negar que los sistemas de amplificación han cambiado las técnicas de ejecución de la guitarra andina. Y, sin embargo, vale preguntarse: ¿no fue ese también el caso cuando se comenzó a incluir más trastes en el diapasón o cuando se masificaron las cuerdas de nylon o los clavijeros de metal? ¿no es la amplificación del sonido igualmente el fruto de siglos de experimentación técnica? El discurso de

Landa deviene prejuicioso e idealiza el pasado, el cual se considera natural, sin advertir que este también es el producto de procesos tecnológicos y sociales históricamente situados. Por lo demás, es necesario decir que su crítica ha perdido toda vigencia, una vez que los sistemas de amplificación han mejorado ostensiblemente en las dos últimas décadas, lo que permite a los músicos mantener técnicas de ejecución propias de la guitarra acústica.

No quiero dejar de verter algunas líneas sobre el apéndice. Como sostiene Helen Myers, citando a E. C. Hughes, nuestros datos deben ser fructuosos para las ciencias, pero no perjudiciales para nuestros informantes (Myers, 1992, p. 23). En ese sentido, el trabajo etnomusicológico implica un posicionamiento ético que Landa parece no compartir. La publicación de entrevistas realizadas por personas fallecidas sin esclarecer explícitamente las autorizaciones correspondientes es una práctica, por decir lo menos, problemática y no obedece a los estándares propios de la disciplina, mucho menos cuando dichas entrevistas no pasan por un filtro y se reproduce, sin un criterio de protección a los entrevistados o aludidos, expresiones cuestionables y discriminatorias.

Quiero finalmente decir que la edición del libro es bastante descuidada, sobre todo en la ortografía y la puntuación. Conceptos, nombres de meses, de instrumentos o sustantivos comunes aparecen escritos con mayúsculas, un problema que se evidencia incluso en el título del libro. La puntuación en la transcripción de las entrevistas también deja mucho qué desear, lo que hace muy difícil su lectura. Del mismo modo hubiese sido provechoso un mejor cuidado en la confección de la bibliografía, la cual no contiene muchas de las obras citadas. Sin embargo, y pese a estos bemoles, *Los Caminos de la Música. Géneros populares andinos en la segunda mitad del siglo XX* no deja de ser un libro que aporta al estudio del huayno peruano al introducir nuevas perspectivas y novedosas fuentes para pensar el desarrollo del popular género peruano.



Referencias

Myers, H. (Ed.)(1992). Fieldwork. En *Ethnomusicology. An introduction*. pp. 21-49. New York, W.W. Norton.

Filarmónicos y Patriotas. Compositores latinoamericanos en tiempos de independencia (1800-1850). José Manuel Izquierdo, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2022

Zoila Elena Vega Salvatierra
Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa
Arequipa, Perú
zvega@unsa.edu.pe
https://orcid.org/0000-0002-6748-7648

Filarmónicos y Patriotas es un libro que refleja la extraordinaria dedicación de su autor al prolijo trabajo de archivo, la comparación de fuentes, pero, sobre todo, al análisis crítico de las mismas y su capacidad para construir argumentaciones sólidas y elegantes que sustentan puntos de vista muy originales. Se trata de una extensa labor no solo de recopilación, si no de triangulación de fuentes, de ponderación de hechos y sobre todo de construcción de un relato coherente y sostenido a partir de fragmentos que hábilmente organizados nos permiten una plena comprensión del discurso histórico musical.

Desde la introducción, el autor plantea las reglas del juego muy claramente y debe hacerlo puesto que en las últimas décadas hemos asistido a profundos cambios de paradigmas en los discursos históricos sobre música. Izquierdo establece con mucha honestidad que su estudio no es una historia cultural y que al ocuparse de compositores no plantea que la composición sea la única forma de historizar la música, dejando de lado otros aspectos como la recepción, la interpretación y la cultura material que su ejercicio genera —por poner sólo algunos ejemplos—. Es consciente de que deja enfoques muy en boga en la literatura musicológica actual como los estudios de la participación de las mujeres en las vidas musicales de las sociedades de la época o el auge de espacios como el salón y el teatro. Al hacerlo no solo demuestra conocer las tendencias contemporáneas en investigación, sino que afianza su punto de vista porque lo encuentra necesario para abordar un estudio continental que elude localismos limitantes.

Con un estilo elegante y ameno, sin pretensiones, pero con mucha capacidad de seducción, el texto nos lleva de la mano de una figura a otra, de un espacio a otro, de una funcionalidad a otra y es que se debe comprender que aquellos músicos que recobran colores en las páginas de este libro son multifacéticos, pluriempleados y se hallan en entornos que exigen de ellos adaptarse a circunstancias que en otras latitudes habrían sido vistas como extravagantes, anacrónicas e incluso ambiciosas.

La vida y obra de diecisiete compositores latinoamericanos se entretejen en una mandala inteligentemente diseñada para combinar con eficiencia diversos aspectos de sus respectivas vidas para darnos una muy completa perspectiva de cómo se desarrolló el panorama musical en América Latina en la primera mitad del crítico siglo XIX. A lo largo de seis capítulos que se articulan uno como complemento de los otros, como en

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-Noderivatives 4.0 International (CC BY NC ND).

un gran diseño tridimensional, estos individuos construyen una realidad que responde a las necesidades de las sociedades en las que se desenvuelven. Dicha realidad está determinada tanto por lo que se espera de ellos —sus funciones, obligaciones y deberes— como lo que ellos crean, las iniciativas que toman, la conciencia de su propia agencia, potencia y posibilidad.

Con base en su correspondencia, sus manifiestos, sus composiciones, sus acciones, Izquierdo va interpretando, hipotetizando y describiendo la vida de estas diecisiete personas que tienen en común haber vivido en el continente en un período tan crítico como es el final del periodo colonial, las guerras de la independencia y los comienzos de la vida republicana (o imperial en algunos casos). La vida musical, que ha sido tan poco estudiada en este turbulento periodo, en parte por la escasez de fuentes y en parte por la posición periférica que ha ocupado América Latina en relación con Europa en la historiografía tradicional, se va describiendo como un gran tablero de juegos donde observamos que los compositores ocupan roles específicos en sus entornos, luchan por establecer, alcanzar o revertir la posición social del músico y cómo se organizaron para conseguirlo a través de sus afiliaciones gremiales, lo que les garantiza oportunidades y relaciones adecuadas para el ejercicio profesional.

Pero además, estos autores se adscriben a determinadas tendencias y, en el segundo capítulo, la forma como se producen estas filiaciones, conscientes o no. También explica cómo se produjo la identificación con modelos universales como en su momento fue Joseph Haydn, la figura central de la tendencia cosmopolita que llegó a encarnar el ideal de creador ilustrado al que varios aspiraban a emular, o cómo la idea de "compositor" en tanto hombre letrado y no simple artesano, fue ganando espacio entre los creadores, orgullosos de su "ars poética".

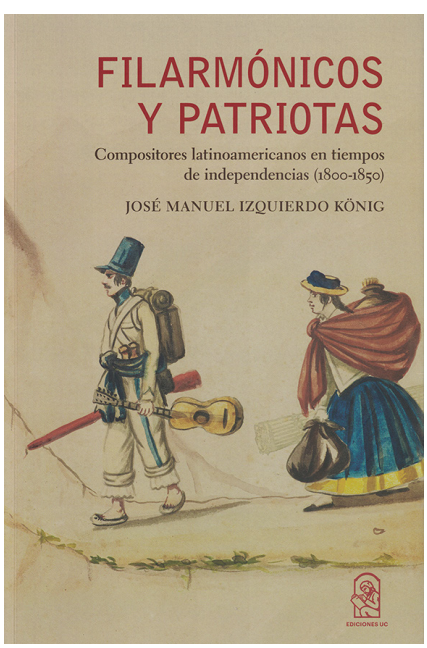
En el capítulo tres, de una manera más práctica el autor se refiere a los géneros y especialmente a aquel que tanta relevancia tuvo en la época de la independencia o inmediatamente después de esta: las marchas patrióticas y las canciones nacionales. A través de las narraciones paralelas de la génesis de algunos de los himnos nacionales del continente, se da un panorama no solo de las funciones que cumplían estas canciones y marchas si no de los lenguajes musicales que las dotaban de sentido y le asignaban pertenencia entre la población. No es poca cosa que en esta época se forjasen los símbolos sonoros de la patria que no se adscriben a una única tradición y que superan de lejos cualquier propuesta racional que a su alrededor se tejiera en su génesis. Que fueran inmediatamente aclamadas y luego olvidadas o que siguieran un tortuoso camino hacia el reconocimiento y el éxito no las vuelve menos interesantes como objeto de estudio.

¿Cómo se organiza la sociedad para producir, recibir y consumir música y cómo este consumo los ayuda a construir sus propias representaciones de modernidad? En el capítulo cuarto se intenta entender la actividad filarmónica —desde colectivos casi familiares o domésticos hasta empresas cada vez más amplias como en los casos de México y Brasil. Como consecuencia directa del capítulo 1, esta sección aborda la labor desde el ámbito privado que, financiado bien sea por ciertas élites o por gremios, la actividad filarmónica pretendió dar respaldo a la recepción de música que se suponía vinculaba a las nuevas repúblicas con la noción de modernidad. Esto da pie a la siguiente dimensión, estudiada en el capítulo quinto, como es la fundación de las instituciones pedagógicas, las demandas de conservatorios y academias especializadas, los

tempranos éxitos y los muchos fracasos en la fundación de dichas instituciones. También en este rubro es necesario mencionar tanto la literatura pedagógica como la periodística con propósitos educacionales y cómo los creadores asumieron el rol de pedagogos, no únicamente por utilitarismo económico, si no como un ejercicio serio de la profesión.

Finalmente en el último capítulo, se aborda la dimensión religiosa y es que muchos de los autores mencionados iniciaron sus carreras o se profesionalizaron en el seno de instituciones eclesiásticas como conventos y capillas catedralicias. Un oficio que en Europa empezaba a desaparecer y un ámbito al que la Ilustración desprestigió enormemente, afectaron la comprensión moderna del verdadero significado en el temprano siglo XIX de lo que era, significaba y construía un maestro de capilla. La cultura catedralicia en América Latina demoró mucho más que sus pares europeos en extinguirse o deteriorarse y fue extraordinaria receptora de diversos estilos, corrientes y recursos técnicos que llegaban con la música para salón y para teatro. De esa manera, el magisterio de capilla, uno de los pocos cargos remunerados de manera sostenida y permanente en algunas catedrales, no sólo se convirtió en la principal fuente de ingresos para varios compositores, si no que les confirió estatus y una posición de privilegio, ante sus pares músicos y el público en general.

Mención aparte merece la pulida selección de ejemplos musicales que pueden encontrarse en medio del relato a través de códigos QR para lectura digital que redirigen a otras tantas direcciones de audio y video, ya que para entender la historia de la música se hace necesario oírla tanto como leerla. Finalmente, aparecen reseñas biográficas de los diecisiete compositores citados con una bibliografía meticulosa y actualizada que constituye un verdadero mapa del tesoro para los interesados en estos temas en particular y de la historia de la música latinoamericana del siglo XIX en general.



Músicas iberoamericanas interconectadas, caminos, circuitos y redes. Javier Marín-López, Montserrat Capelán y Paulo Castagna (eds.). Madrid / Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, Ediciones de Iberoamericana 148, 2023

Mariantonia Palacios
Universidad Central de Venezuela
Caracas, Venezuela
mariantonia.palacios@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-0618-1178

El libro Músicas iberoamericanas interconectadas, caminos, circuitos y redes, generado a partir del III Congreso de la Comisión de Trabajo "Música y Estudios Americanos" de la Sociedad Española de Musicología (MUSAM / SEdeM) realizado en Santiago de Compostela en octubre de 2021, explora las redes de intercambio musical desde la época colonial hasta la actualidad en una Iberoamérica marcada por el proceso de hibridación de tres mundos: el indígena, el africano y el europeo.[1] A través de veinticinco trabajos de autores radicados en Argentina, Austria, Brasil, Chile, España, Estados Unidos, México, Portugal y Puerto Rico se busca superar una visión fragmentada de la historia musical de la región y establecer conexiones entre diferentes territorios y períodos, fomentando redes de intercambio supranacionales cuyo epicentro es la música. Los autores incluidos se concentran en analizar la circulación de instrumentos, partituras, músicos y repertorios, así como en el examen de las ideologías, prácticas musicales e instituciones que facilitaron estos intercambios para poder entender el universo sonoro iberoamericano como un todo interrelacionado. Trabajos previos ya habían sugerido el estudio de la música en Iberoamérica como un fenómeno más interconectado. Autores como Nicolás Slonimsky (1945), Otto Mayer-Serra (1947), Gilbert Chase (1962), Robert Stevenson (1970), Isabel Aretz (1977), Gerard Béhague (1979), y más recientemente Daniel Mendoza de Arce (2001), Ricardo Miranda y Aurelio Tello (2011), Ramiro Albino (2016), Leonardo Waisman (2019) y Javier Marín-López (2022) lo han sugerido en sus trabajos. La fortaleza de esta nueva propuesta es precisamente interconectar y establecer redes multimodales con la intención de hacer una "reconstrucción sistémica menos fragmentada" (Marín-López *et al.*, 2023, p. 24). Se señalan similitudes y diferencias, así como recurrencias y ausencias en los modos de producción musicales de una extensa región que comparte muchos

1. También son resultado de las actividades de la Comisión MUSAM / SEdeM otros dos títulos: Marín-López, J. (ed.). (2020). *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía. https://dspace.unia.es/handle/10334/5381; y Rodríguez, V. E., Marín-López, J., & Pichaco, B. V. (Eds.). (2021). *En, desde y hacia las américas. Músicas y migraciones transoceánicas* (1st ed.). Dykinson, S.L. https://doi.org/10.2307/j.ctv282jfwp

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-Noderivatives 4.0 International (CC BY NC ND).

aspectos comunes y que ha sido estudiada aisladamente. Ordenados cronológicamente, cinco bloques temáticos son el marco para mapear estas relaciones entre los territorios otrora pertenecientes a las coronas española y portuguesa desde los tiempos de la conquista y colonización hasta la actualidad, extendiéndose hasta los Estados Unidos de Norteamérica en el último de los bloques.

Redes Trasatlánticas en el mundo colonial

En el primer bloque del libro se explora la interconexión y circulación de música, instrumentos y prácticas culturales entre los siglos XVI y XVIII en Iberoamérica. Leonardo Waisman destaca la importancia de una visión interconectada en la investigación musicológica. Álvaro Mota Medina estudia la circulación de objetos sonoros entre España y el Virreinato del Río de la Plata. Javier Gándara Feijóo analiza los villancicos de gallego en Guatemala, mientras que Margarita Pearce Pérez examina la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate en La Habana. David Cranmer aborda la reconstrucción de la primera ópera portuguesa de Antonio José Da Silva, proponiendo una edición basada en prácticas performativas de la época. Finalmente, José Benjamín González Gomis repasa las representaciones rituales de conquista en la música hispánica subrayando la necesidad de un enfoque multidisciplinar para su estudio.

1. Una interesante disertación liminar dividida en tres partes de Leonardo Waisman sirve de abreboca al primer bloque de artículos, centrados en la música del periodo colonial. Waisman ha venido trabajando en esta etapa histórica desde hace un tiempo arrojando esclarecedoras publicaciones que buscan entenderla de forma conexa. En este liminar, hace una revisión cuantitativa de la bibliografía sobre el período, presentando interesantes resultados en las diferentes tablas elaboradas. A pesar de que queda evidenciado el crecimiento exponencial del número de publicaciones en los últimos veinte años, muy pocas de ellas tienen un carácter globalizante, que es el objeto de este libro. Sin embargo, cabe resaltar el aumento de textos dedicados al estudio de la circulación trasatlántica de repertorios y músicos. A partir de las tablas elaboradas también se puede constatar que el Virreinato de la Nueva España ha sido objeto de la mayor cantidad de publicaciones, mientras que otras regiones no han despertado el mismo interés en los investigadores. Waisman aventura posibles causas para explicar el por qué del foco en ciertos temas y regiones en detrimento de otros, no sin antes aclarar que su estudio se basa en la biblio-hemerografía disponible. Sería deseable, entonces, desarrollar un proyecto multinacional donde cada país complemente este listado con la literatura especializada local, pues hay ausencias que podrían subsanarse.

En la segunda parte de su artículo, Waisman hace un comentario crítico acerca de la metodología de investigación musicológica aplicada durante la primera mitad del siglo XX, más cercana a la recolección de datos (labor imprescindible), pero sin aportar una visión crítica que permitiera la contextualización e interconexión de los mismos. A esta falencia se suma la ausencia de trabajos centrados en el análisis musical —materia que, en opinión de Waisman, es el núcleo distintivo que singulariza el objeto de estudio—, así como de la publicación de partituras con la debida edición crítica.

En la tercera y última parte de su escrito, titulada *nac & pop*, Waisman habla de la génesis de las músicas nacionales (2019, pp. 47-48), que se gestan en la colonia con el mestizaje y avanzan hacia el siglo XIX. Para ello, alude al libro *Genèse des musiques d'Amérique Latine: Passion, subversion et déraison*, escrito por la antropóloga e historiadora franco-argentina Carmen Bernand (2013), y se centra en la revisión de las prácticas performativas de las agrupaciones que se especializan en la interpretación de la música barroca latinoamericana. Waisman cuestiona la visión euro-norteamericana y reduccionista de estas versiones ("Latin Baroque") y plantea la necesidad de reconocer la diversidad y riqueza de las tradiciones musicales latinoamericanas en productos culturales surgidos en el continente.

2. El segundo capítulo de este primer bloque del libro dedicado al periodo colonial está escrito por Álvaro Mota Medina. En su artículo, acertadamente titulado "Música que navega" (Marín-López *et al.*, 2023, p. 57), estudia la circulación de instrumentos, partituras y otros objetos sonoros entre España y el Virreinato del Río de la Plata. Basándose en la revisión de fuentes primarias tanto en España como en América, logra establecer interesantes conclusiones sobre las prácticas musicales en el territorio de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. El minucioso análisis de los datos obtenidos le permite afirmar que la apertura del comercio con América desde puertos españoles distintos a Cádiz y el establecimiento del *Reglamento y aranceles reales para el comercio libre de España a India* trajo como consecuencia un aumento en el tráfico de papeles de música, instrumentos y otro tipo de objetos vinculados tales como repuestos y partes. Esto refleja el creciente interés en el aprendizaje tanto de las técnicas de ejecución instrumental como de su repertorio fuera del ámbito litúrgico. A pesar de estas interesantes conclusiones, Mota insiste en que sería deseable que "los listados de instrumentos y partituras puedan encontrar su correlato en el hallazgo de música que yace en fondos públicos o privados esperando a ser identificada" (Marín-López *et al.*, 2023, p. 76).

3. Javier Gándara Feijóo se ocupa de un tema muy puntual en el tercer capítulo: los llamados villancicos de gallego que se encuentran en la catedral de Guatemala. Este género, surgido en Madrid y exportado a América ya en el siglo XVI, incluye personajes de chanza, gallego macarrónico y música e instrumentos característicos de esa región de España. Para su caracterización, Gándara analiza cuatro ejemplos que se encuentran en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala y que (todo parece indicar) se interpretaron en la Catedral. A través de un análisis comparativo, logra establecer el vínculo de estas obras con composiciones que se encuentran en archivos peninsulares, anotando diferencias y similitudes. Sin embargo, el autor dice no contar con suficientes recursos para determinar si las obras son de "autoría americana" (Marín-López *et al.*, 2023, p. 101), o si fueron creadas en la península y adaptadas al nuevo contexto.

4. El trabajo de Margarita Pearce Pérez se centra en la capilla de música de Nuestra Señora de Monserrate a finales del siglo XIX. Fundada en 1861 por Francisco de Asís Martínez Lechón (¿-1876), fue un importante centro musical en La Habana, Cuba. Un análisis del *Reglamento o constituciones de la asociación nombrada Capilla de música*

de Nuestra Señora del [sic] Monserrate permite a la autora establecer aspectos diferenciadores de la capilla con respecto a instituciones similares, evidenciando algunos puntos interesantes: En primer lugar, los músicos no eran seleccionados por el cabildo, como en la mayoría de las capillas; en segundo lugar, las decisiones eran tomadas por votación de los socios y no impuestas; por último, los músicos de la capilla podía prestar sus servicios en otras instituciones religiosas distintas a Nuestra Señora de Monserrate e incluso en establecimientos no litúrgicos como en el Teatro Tacón o en otras sociedades culturales.

Es lamentable que el archivo de música de la capilla de Nuestra Señora de Monserrate no se haya encontrado. Ante la carencia de partituras, Pearce se basa en las noticias aparecidas en la prensa, especialmente en el *Diario de la Marina*,para determinar las particularidades del repertorio que se interpretó. Aparte de los nombres de las obras y de los compositores, no es mucho lo que puede avanzarse en cuanto a las características netamente musicales. Sin embargo, llama la atención el que los autores seleccionados, tanto locales como españoles, sean contemporáneos de Martínez Lechón, quien se desempeñó simultáneamente como maestro de capilla en Nuestra Señora y en la Catedral de La Habana. Esto puede explicarse por el hecho de que también ejerció el magisterio de capilla en la catedral de Badajoz (España), antes de trasladarse a La Habana, y es probable que eso le permitiera conocer el repertorio que estaba en consonancia con las reformas implementadas en la Península, uno de cuyos principales exponentes fue Hilarión Eslava.

5. David Cranmer aborda en su trabajo la dificultad enfrentada para reconstruir la primera ópera portuguesa, *A vida de D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, del dramaturgo judío nacido en Brasil Antonio José Da Silva. Es un texto que permite la discusión de "prácticas editoriales y de reconstrucción creativa, así como asuntos de autenticidad y de interpretación" (Marín-López *et al*., 2023, p. 132). Esto, debido a que, a diferencia de lo que ocurre en la América Hispana, es poco lo que se conserva de música teatral portuguesa del siglo XVIII. La no existencia de manuscritos o de múltiples fuentes de la misma obra hace imposible un trabajo comparativo, necesario para la realización de una edición crítica. Si a eso sumamos que, muchas veces, las obras que se conservan están incompletas o falta alguna de las partes, se comprende que es necesario un trabajo de recreación o reconstrucción. Frente a esta realidad, Cranmer propone una edición basada en criterios (*principled edition),* (Marín-López *et al.*, 2023, p. 137) que llene las expectativas musicológicas.

Su propuesta se pone en práctica con la ópera en cuestión de Antonio José Da Silva. No se conserva nada de la música original del compositor António Teixeira (1707-1769), y apenas hay unas pocas referencias en el texto sobre lo que debe hacerse sonar en escena. Esta carencia obliga a encontrar una música que funcione, pero ¿con qué criterio de selección? En vista de que el punto de partida no puede ser el paradigma clásico de la autenticidad del texto, Cranmer propone basarse en la legitimidad de las prácticas performativas de la época. Una de las opciones barajadas es la utilización de música de otras óperas del propio Teixeira.

La segunda opción, usar otras composiciones del propio autor o de compositores contemporáneos a él. Cranmer se decantó por esta última alternativa, es decir, por emplear música de compositores contemporáneos a Teixeira. Para establecer la conformación de la plantilla orquestal, Cranmer tomó en cuenta la información recabada en distintas fuentes sobre la orquesta que funcionaba en el teatro donde se estrenó la ópera: 2 violines, 2 oboes, 2 cornos y bajo continuo. El análisis de otros entremeses le sirvió para armar la estructura formal de la partitura: dos arias en la primera escena y un número de cierre en ensamble en la segunda. El resultado, ante la imposibilidad de una reconstrucción por las razones expuestas, es la recreación/recomposición de la música basada en el estudio de las prácticas performativas y en el repertorio del teatro musical portugués. El proyecto contó con la colaboración de maestros y estudiantes de distintos departamentos de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Federal de Goiás, quienes adaptaron el texto y la música para una audiencia brasileña moderna.

6. El último capítulo del bloque dedicado a la música colonial lo escribe José Benjamín González Gomis, y se centra en las representaciones rituales hispánicas de conquista –término que engloba una serie de géneros del teatro popular semi litúrgico tanto en España como en América y Filipinas–, con especial énfasis en las fiestas de Moros y Cristianos. González hace un repaso exhaustivo de la literatura producida en España en torno a este fenómeno por antropólogos, historiadores y literatos, enfatizando el escaso tratamiento que ha recibido desde el campo de la musicología, a pesar de ser la música un elemento fundamental. Las falencias encontradas en los pocos trabajos que se ocuparon del tema pueden resumirse en tres áreas: la falta de un marco teórico sólido; un enfoque localista; y errores metodológicos, principalmente reflejados en la transcripción de partituras, la identificación de composiciones y la interpretación de las fuentes documentales. Tal vez el problema fundamental sea que, al contrario de la tendencia globalizante que aboga por una visión amplia e integradora observada en los trabajos de otras áreas, "la musicología ha optado por la parcelación, el regionalismo y el localismo" (Marín-López *et al.*, 2023, p. 163). González Gomis asevera que las representaciones rituales hispánicas de conquista requieren de una perspectiva multidisciplinar para comprenderlas plenamente, y es necesario un mayor esfuerzo para documentar, analizar y comprender el papel de la música en ellas, lo que es una tarea pendiente.

Circuitos y *tournées* iberoamericanas en el "Largo siglo XIX"

El segundo bloque del libro está dedicado a los circuitos y redes de concierto en Iberoamérica en el siglo XIX. Cinco estudios de caso sirven para evidenciar la movilidad transatlántica de solistas y compañías. Dos de ellos se centran en la acogida de la zarzuela española en Portugal, Argentina y Uruguay, mientras que los tres restantes se enfocan en aspectos relacionados con la música en Brasil: por un lado, se analizan las condiciones que permitieron que una figura como Carlos Gomes (1863-1896) escribiera y difundiera su ópera *Il Guarany*, y por el otro, se estudia la repercusión que tuvieron las giras de concierto del pianista Arthur Napoleão (1843-1925) y del violoncellista Frederico Nascimento (1852-1924) en la música brasilera.

1. El primer capítulo de este segundo bloque lo escribe Pilar Nicolás Martínez y se enfoca en las relaciones culturales y teatrales entre España y Portugal durante el siglo XIX, prestando especial atención al género de la zarzuela, espectáculo de gran acogida en Portugal, sobre todo en Lisboa, ciudad convertida en un destino clave. Las compañías españolas solían seguir rutas establecidas, conectando Madrid, Badajoz, Évora, Lisboa, Coímbra, Oporto, Galicia y algunos teatros en América. Muchos de los artistas que las conformaban, además de actuar en Lisboa, también lo hacían en teatros de Cuba, México, Argentina y Uruguay, lo que contribuyó a crear una red de contactos entre España, Portugal y América. Se representaron cientos de zarzuelas en el idioma original, mientras que el repertorio de las compañías portuguesas se enriqueció con la traducción de algunos títulos al portugués. Al igual que en España, en Portugal hubo una rápida adopción del género chico y una mayor demora en la aceptación del género grande. Para dar cuenta de cómo fue la aceptación de la zarzuela en Portugal, se revisaron más que nada fuentes hemerográficas portuguesas de la época. De esa manera, se rastrearon las actuaciones de compañías teatrales españolas, arrojando información sobre la conformación, el repertorio, los teatros, las fechas de las representaciones y las críticas de la prensa. Para el análisis de esta información se adoptó una perspectiva de microhistoria que arrojó luces sobre la cotidianeidad de la vida teatral y los circuitos de movilidad de las compañías.

El estudio de Nicolás Martínez se enfocó en la actuación de cuatro compañías: la Compañía española de zarzuela y baile de José González, la Compañía española de zarzuela de José María Fuentes, la Compañía española de zarzuela del Teatro Apolo de Madrid y la Compañía española de zarzuela del maestro Guillermo Cereceda. Entre otros aspectos interesantes, el trabajo comprueba que los artistas muchas veces se separaban de las compañías y viajaban entre ciudades y países –bien formando parte de otras compañías, o bien de forma particular–, gracias a la existencia de un público amante del género y de una robusta red de salas de teatro y de representantes que convirtieron a Lisboa en una plaza relevante para compañías y artistas que se embarcaban o regresaban de América.

2. Nuria Blanco Álvarez centra su investigación en el desempeño de la compañía de zarzuela de Manuel Fernández Caballero (1835-1906) en Buenos Aires y Montevideo. Junto a La Habana y México, estas dos ciudades fueron polos de atracción para las compañías de zarzuela españolas, sobre todo ante la crisis del género que en la propia España obligó a buscar alternativas de rentabilidad. Fernández Caballero decidió probar suerte en América y para ello reunió una compañía en 1885 con la que emprendió una exitosa gira de casi un año por Argentina y Uruguay. Blanco Álvarez examina el recorrido de la agrupación detallando integrantes, repertorio, teatros visitados, recepción del público, etc., a través de los datos obtenidos de la revisión de la prensa local, dando además cuenta de una red de empresarios locales que sirvieron de intermediarios. En la tabla final donde se describen los repertorios llevados a escena, se evidencia la actividad de Fernández Caballero también como compositor, llegando a estrenar varias obras durante su estadía.

3. El capítulo a cargo de Lutero Rodrigues hace un recuento del desarrollo de la ópera en Brasil desde la colonia hasta la caída del Imperio. Una vez trasladada la familia real portuguesa a Río de Janeiro en 1808, se aceleró el proceso de modernización del país, lo que trajo consigo una importante influencia europea, especialmente en el ámbito musical. Entre otras cosas, se fundaron instituciones musicales de gran relevancia como la Capilla Real y el Real Teatro de S. João, que se convirtieron en los pilares de la vida musical en Río de Janeiro. Con el ascenso de D. Pedro II, se dio un nuevo impulso al desarrollo musical con la creación de la Academia Imperial de Música y el Conservatorio Imperial, incentivándose la producción de óperas nacionales. Compositores como Carlos Gomes se beneficiaron del apoyo real para completar sus estudios y para el estreno de sus obras. Su ópera *Il Guarany* alcanzó un gran éxito tanto en Brasil como en el extranjero, contribuyendo a proyectar la música brasileña en el escenario internacional. Gomes logró trascender la influencia italiana, creando una obra profundamente brasileña que sirvió de modelo a otros compositores del continente, inspirando la creación de óperas con temáticas nacionales y la búsqueda de una identidad musical propia. Es tarea pendiente analizar el impacto que tuvo esta ópera en compositores como Eliodoro Ortiz de Zárate en Chile, Arturo Berutti en Argentina, y Melesio Morales en México.

Para cerrar el recuento sobre la escena operística en Brasil, Rodrigues señala el declive observado después de la Guerra del Paraguay y la posterior Proclamación de la República en comparación con el auge experimentado durante el Imperio. Factores económicos, políticos y sociales fueron los causantes de ese declive. La Capilla Imperial se disolvió y el Conservatorio Imperial sufrió cambios, lo que debilitó la infraestructura para la producción operística. El nuevo gobierno mostró poco interés en fomentar la cultura musical, lo que dificultó la continuidad en el desarrollo de una escena operística sólida. La falta de inversión, los cambios en el gusto del público y las dificultades para los compositores locales contribuyeron a este proceso.

4. El capítulo escrito por Suely Campos Franco analiza los circuitos concertísticos trasatlánticos y el mercado suramericano de finales del siglo XIX partir de la descripción de las *tournées* de concierto de dos artistas portugueses en Iberoamérica a finales del siglo XIX: el pianista Arthur Napoleão, y el violoncelista Frederico Nascimento. En la introducción, Campos Franco presenta una visión rica y detallada de la investigación, con una definición clara del objeto de estudio y una sólida justificación para la elección de los músicos. Además, ofrece un valioso contexto histórico y social para entender la circulación de músicos europeos en América del Sur a finales del siglo XIX. La "era da prosperidad" (Marín-López *et al.*, 2023, p. 246) en América, con su crecimiento económico y la llegada de inmigrantes europeos, creó un ambiente propicio para el desarrollo de la vida cultural y la demanda de música. Por otro lado, la mejora de los transportes marítimos y ferroviarios facilitó los viajes de los músicos, permitiendo que realizaran giras más extensas y frecuentes. El surgimiento de periódicos y revistas especializadas desempeñó un papel crucial en la promoción de los conciertos y en la formación de un público conocedor. Estas circunstancias permitieron el desarrollo de una red de circuitos musicales en América del Sur, con una intensa circulación de artistas entre diferentes ciudades y países.

La llegada de músicos como Arthur Napoleão y Frederico Nascimento a ciudades como Río de Janeiro y Buenos Aires coincidió con este período de gran efervescencia cultural. Estos artistas no sólo ofrecieron conciertos de alta calidad, sino que también se involucraron en la vida artística local, impartiendo clases, componiendo, publicando obras, y colaborando con otros músicos locales. Arthur Napoleão, además de su destacada actividad concertística, estuvo profundamente implicado en la fundación del Conservatorio de Música de Río de Janeiro, institución en la que se formaron numerosos músicos que se convertirían en figuras clave de la vida musical brasileña. Su método de enseñanza, basado en el modelo europeo, tuvo una gran influencia en la formación de los pianistas brasileños. Por su parte, Frederico Nascimento se destacó como un virtuoso del violonchelo, recorriendo varias ciudades de Brasil y Argentina. Sus versiones de obras del repertorio clásico y romántico fueron muy apreciadas por la crítica y el público, contribuyendo a elevar el nivel de la interpretación musical en la región.

Campos Franco describe en detalle las exitosas giras trasatlánticas realizadas por ambos artistas a través de una minuciosa revisión hemerográfica, destacando su contribución en la difusión de repertorios novedosos y su elevado nivel técnico performativo. Ambos artistas terminaron estableciéndose en Río de Janeiro. Napoleão se dedicó al comercio de pianos y luego fundó una editorial de partituras junto a Narciso José Pinto Braga. Nascimento por su parte, creó el Gabinete de Acústica, y fue figura fundamental para el desarrollo de la música de cámara en Brasil.

5. En la misma línea que el texto anterior está el de Juliana Coelho de Mello Menezes, quien pormenoriza la actividad concertística desarrollada por Arthur Napoleão en Brasil y su repercusión en el desarrollo musical del país. Describe en detalle las tres giras que lo llevaron a los escenarios brasileños, y su traslado definitivo a Río de Janeiro con abundantes referencias a las fuentes hemerográficas.

Trayectorias transnacionales e imaginarios colectivos en el siglo XX

El conjunto de ensayos que conforman este bloque se centra en la figura de artistas que, a lo largo del siglo XX, trascendieron las fronteras nacionales y culturales construyendo trayectorias transnacionales. A través de estudios de caso concretos, los autores exploran cómo la recepción del trabajo de estos artistas se vio influida por factores políticos, sociales, culturales y de género, así como por las dinámicas de poder y las construcciones identitarias propias de cada contexto. Los artistas construyen y reconstruyen sus identidades a través de su arte, y estas identidades son a su vez moldeadas por los contextos en los que se desenvuelven.

1. En la primera mitad del siglo XX, se registró la visita de tres insignes bailarinas solistas españolas a los teatros de América. La Meri (1899-1988), nacida en Kentucky y considerada la primera bailarina étnica, dio continuidad a la tradición iniciada por sus precursoras, llevando su espectáculo de danza española a los teatros iberoamericanos y europeos. El trabajo de Judith Helvia García Martín, centrado en el análisis de la recepción de su propuesta (de allí el título: "España en el espejo latinoamericano, América en el reflejo europeo…"(Marín-López *et al.*, 2023, p. 281), viene a complementar estudios previos en los que se analiza el repertorio que interpretaba la bailarina en sus

conciertos y su biografía. A través del análisis de la recepción de su obra, García Martín evidencia cómo factores tales como la hegemonía estadounidense, la clase social y la etnicidad influyeron en la percepción del público hacia la propuesta artística de La Meri.

El caso de La Meri es interesante, pues se trata de una artista no española que, sin haber recibido "una formación exhaustiva en la materia, hizo de la danza española su buque insignia y la difundió por todo el mundo excepto, precisamente, por España" (Marín-López *et al.*, 2023, p. 284), llegando incluso a escribir un tratado sobre la materia. García Martín, a través de la revisión del archivo personal de la artista que contiene recortes de prensa recopilados a lo largo de su trayectoria por ella y su representante y esposo Guido Carreras, analiza la figura de La Meri desde cuatro ángulos: hegemonía, clase, género y etnicidad. Antes, previene al lector sobre posibles sesgos en los materiales revisados debido a varias causas, entre las cuales están los vínculos de Carreras con la prensa (más fuertes en América que en Europa) y la posición y nivel de formación de quien escribe la reseña.

Dicho esto, García Martín muestra cómo el sólo hecho de ser una artista estadounidense predispone la recepción de su espectáculo. La posición hegemónica en la política, economía e ideología de los Estados Unidos en esa época permea las opiniones con resultados muy distintos en América que en Europa. Lo mismo sucede con la "clase social" adjudicada a la artista, medida de acuerdo a la posición económica de su familia. Para el mercado latinoamericano, esto la hace en cierto sentido superior, pero para el europeo, su procedencia no parece tener la menor importancia. Como se ve, al igual que en un espejo roto, las diferentes visiones sobre La Meri crean una imagen fragmentada y, a veces, contradictoria de su persona y su arte. La recepción de su trabajo varió según el lugar y el momento histórico, siendo permeada por las tensiones políticas y culturales de cada época. Su condición de mujer, soltera e independiente, generó diversas reacciones en un periodo de cambios en el papel de la mujer en la sociedad. Por otro lado, la apropiación de elementos de diferentes culturas en su trabajo dancístico generó debates sobre autenticidad y apropiación cultural. En conclusión, la imagen de La Meri que ha trascendido es el resultado de la confluencia de diversos factores, muchas veces independientes a su arte y su persona. La investigación de García Martín destaca la construcción de identidades a través de la danza y la importancia de los contextos históricos y culturales en la recepción del trabajo de la artista.

2. Marcia Taborda también realiza un estudio de caso parecido al anterior, la cantante y guitarrista brasileña Olga Praguer Coelho (1909-2008), quien desarrolló una exitosa carrera internacional que abarcó cuatro continentes. Analiza la trayectoria de esta virtuosa, que logró proyectar la diversidad musical de su país a nivel internacional, resaltando la importancia de las políticas culturales y el papel de los medios de comunicación en la promoción de artistas y en la construcción de identidades nacionales.

Olga Praguer Coelho emerge como una figura clave, representando una combinación de nacionalismo y cosmopolitismo. Se formó en los conservatorios de Brasil y escogió con sumo cuidado tanto su repertorio como los escenarios en los cuales se presentó a lo largo de su carrera. Siempre actuó en entornos de élite (ya fueran económicos, políticos o intelectuales), en una época signada por el surgimiento de la

radio como medio de difusión masiva y de políticas gubernamentales que fomentaron el desarrollo del arte nacional. Taborda, a través de la revisión de la hemerografía, pone el énfasis en mostrar cómo la carrera de Praguer se vio impulsada por estas políticas, logrando proyectar la diversidad musical de Brasil y América Latina a nivel internacional. Su trayectoria reflejó la compleja interacción entre cultura, política y género en la construcción de la identidad nacional.

3. También para Alicia Pajón Fernández la revisión de las fuentes hemerográficas es fundamental para documentar el intercambio artístico entre España y Argentina. Su texto se centra en el papel jugado por la prestigiosa revista Pelo como agente constructor del discurso sobre música rock en Argentina en las últimas décadas del siglo XX. Elige para su análisis la cobertura que se dio a los músicos españoles en esa publicación, para así entender cómo fue su recepción en Argentina. Pajón analiza la "movida madrileña" (Marín-López *et al.*, 2023, pp. 344-347)[2] y el rock en castellano bajo el concepto de escenas musicales. Le interesan ambos casos por ser los de mayor proyección internacional, debido principalmente al impulso de las compañías discográficas. Las conexiones existentes entre Latinoamérica y España convirtieron a Argentina en un mercado de interés para los grupos de rock españoles, y *Pelo* "funcionaba como marcador de calidad, gracias a su capacidad para generar discursos en torno a la música, y su influencia como formadora de opiniones" (Marín-López *et al.*, 2023, p. 342).

Los músicos españoles y argentinos se encontraron en un mismo espacio, compartiendo sus experiencias y visiones sobre la música. La revista no solo los presentó, sino que los contextualizó, mostrando cómo sus propuestas encajaban en el panorama musical argentino. Pajón examina cómo *Pelo* describe las escenas españolas al público argentino y encuentra puntos a destacar: la relación de los españoles con los grupos británicos y otros grupos del exterior es visto como sinónimo de actualidad y libertad de expresión por un lado, y la coincidencia del final de la guerra de las Malvinas, que implicó la no transmisión de rock en inglés, favoreció el rock en español. Los músicos españoles veían a Argentina como un país que valoraba la vanguardia y la innovación, mientras que los argentinos encontraban en la música española una fuente de inspiración y renovación.

4. El capítulo escrito por Iván César Morales Flores también está dedicado a la narrativa desarrollada por una revista, en esta oportunidad la revista española *Ritmo.* El estudio de caso se centra en la música académica contemporánea cubana vista a través de dos de los reporteros internacionales de la publicación y dos divulgadores oficiales de la política oficial de Cuba en las últimas décadas del siglo XX. El texto propone un análisis crítico de sus discursos, cuestionando las intenciones detrás de cada enunciado y las relaciones de poder que subyacen en la construcción de estas narrativas. Para ello, Morales utiliza básicamente la perspectiva teórico-metodológica del análisis crítico del discurso (ACD) desarrollada por Teun Van Dijk.

2. Movimiento contracultural surgido en Madrid y expandido a otras ciudades españolas que buscaba proyectar la imagen de una España moderna después de la caída del franquismo.

El período analizado fue de especial esplendor para la música académica cubana por la gran cantidad de festivales, conciertos y encuentros nacionales e internacionales que se produjeron. La revista *Ritmo* se hizo eco de este movimiento, demostrando así interés en el movimiento musical de un país considerado "periférico". El análisis de una decena de textos vinculados con la música cubana de ese periodo arrojó algunas conclusiones interesantes: 1) Los músicos cubanos, al escribir en *Ritmo*, replican la versión oficial de la historia musical de Cuba, reforzando el proyecto político y social de la revolución. 2) La música cubana es presentada como un símbolo de identidad nacional y como una expresión de vanguardia a nivel continental. 3) Se evidencia un control del discurso por parte de una élite que define qué se puede decir y cómo, limitando la pluralidad de voces y construyendo un "otro" que se ajusta a la ideología dominante.

5. Susana de la Cruz Rodríguez escoge como tema central de su participación la biculturalidad del gaitero Eduardo Lorenzo Durán (1911-2003), hijo de inmigrantes gallegos nacido en Cuba que va a desarrollar su carrera a medio camino entre ambas naciones. A Cruz Rodríguez le interesa analizar cómo Lorenzo logra apropiarse de la identidad gallega a través del instrumento y cómo, una vez que regresa a Cuba, consigue adaptarse al nuevo entorno. Para ello se apoya en los trabajos de Fernando Ortiz (1940) y Néstor García Canclini (2001) sobre transculturación. A través de la revisión de fuentes hemerográficas y de entrevistas a sus alumnos y conocidos, De la Cruz reconstruye la trayectoria de Lorenzo, tanto en Galicia como a su regreso a la Isla, enfatizando cómo los cambios políticos y la ideología marcaron su carrera artística.

A comienzos del siglo XX, Argentina y Cuba fueron los destinos migratorios preferidos por los migrantes gallegos hacia las Américas, lo cual se reflejó en una gran cantidad de asociaciones, centros, clubes y hermandades fundados en esos países. En La Habana, la prensa gallega daba cuenta de la necesidad de mantener rasgos identitarios que sirvieran como elementos cohesionantes para esas comunidades. Bailes y música pertenecen a este conjunto de elementos, siendo la gaita y el tamboril los instrumentos más representativos. Lorenzo aprendió a tocar la gaita, instrumento representativo de la cultura gallega, en Galicia, lugar al que se trasladó muy niño. Años después regresó a una Habana muy distinta a la que dejó cuando se fue, pues posteriormente a la revolución de 1959, la situación de las asociaciones y grupos musicales, sobre todo de aquellos vinculados con lo español, se vio muy limitada. Esto debido al solapamiento o la necesidad de destruir de todo aquello que representara un símbolo cultural del antiguo grupo dominante. El haber nacido en Cuba le permitió a Lorenzo sortear esta situación. Así logró formar parte de agrupaciones de músicos cubanos, o de aquellas que estaban alineadas con las políticas del gobierno. Además de intérprete de la gaita, Lorenzo fue lutier y también maestro, formando cuatro generaciones de músicos en la Isla, con las cuales compartió bailes y repertorio, además del conocimiento sobre los instrumentos. Se convirtió así en un representante de ambas culturas, la gallega y la cubana, "un ejemplo vivo de la historia de mezclas, característica de un continente fundido de múltiples esencias" (Marín-López *et al.*, 2023, p. 405).

Caminos en la creación académica contemporánea

Este bloque del libro agrupa cinco artículos sobre compositores y obras que, de alguna manera, conectan América con España y Portugal: el brasilero Hekel Tavares (1896-1969), los mexicanos Blas Galindo (1910-1993) y Mario Lavista (1943-2021), y el español exilado en México Rodolfo Halffter (1900-1987), abordados desde distintas aristas, vinculando sus biografías con el análisis de sus obras. El último artículo de esta sección está escrito por el compositor Manuel J. Ceide, quien, con carácter retrospectivo, explica el proceso creativo de su obra *Radicalia* (2004), a la que considera pilar fundamental de su propuesta estética.

1. Hekel Tavares es uno de los compositores más importantes de Brasil en el siglo XX, aunque su figura se ha visto opacada por su contemporáneo Heitor Villalobos (1887-1959). Barbara Mayer, a partir de entrevistas a su hijo y de la revisión del archivo del Instituto Moreira Salles en Río de Janeiro, hace un repaso de su trayectoria y analiza el medio en el que se desenvolvió. Esta contextualización le permite comprender cómo su obra está signada por elementos amerindios, africanos y europeos.

Tavares nace en el estado de Alagoas, una región del Brasil con fuerte influencia amerindia, y vive en la hacienda de su padre, donde trabajaban gran cantidad de afrodescendientes. En su propiedad, donde había una capilla musical, participa en actividades folclóricas y en las tertulias musicales que se organizaban con frecuencia, aspecto éste que lo puso en contacto con la música europea. Sumado a esto, durante sus años de estudio trabajó como pianista en los teatros de variedades de Río de Janeiro, con lo cual manejó el repertorio de música popular del momento. Esta multiculturalidad moldeó el lenguaje musical del compositor, quien afirma que su objetivo era: "trazer para as Salas de Concerto o espírito da música popular do meu país" (Marín-López *et al.*, 2023, p. 414). Durante su vida realizó, al igual que otros de sus contemporáneos, extensos viajes de estudio para recopilar y transcribir música tradicional y folclórica con la intención de usar estos elementos en sus obras, alejándose así de la música europea y definiendo una música con lenguaje netamente brasilero. Barbara Meyer propone rastrear en algunas de las composiciones de Tavares los elementos indígenas y africanos. Aunque sus análisis no son profundos, sirven para señalar algunos giros melódicos, ritmos o temáticas que reflejan esta ascendencia. Un buen punto de partida para estudiar más a fondo la obra de este interesante compositor.

2. Otro de los compositores afectos a la tendencia nacionalista fue el mexicano Blas Galindo. Alfonso Pérez Sánchez hace un análisis técnico-expresivo de una de sus composiciones, las *Siete piezas para piano* (1952). Como metodología, Pérez Sánchez propone un contrapunto entre comentarios del compositor recogidos en varias entrevistas y su propio análisis de la obra. Ofrece, además, dar algunas recomendaciones interpretativas producto de su experiencia como pianista y comparar esa composición con obras de otros autores contemporáneos.

Antes de entrar de lleno en el análisis, Pérez Sánchez hace un repaso de la biografía de Blas Galindo y se adentra en su catálogo de obras para piano para contextualizar sus *Siete piezas*, ubicándolas dentro del segundo periodo que

abarca de 1945 a 1961. Ofrece hacer un "análisis formal simple" (Marín-López *et al.*, 2023, p. 437) de cada una de las partes de la obra, aunque no menciona qué metodología o marco teórico utilizará para hacerlo. En el análisis de Pérez Sánchez, se destaca la originalidad y complejidad de esta composición dentro del contexto del nacionalismo musical mexicano. Las piezas muestran una cuidadosa selección y combinación de elementos musicales, logrando un balance entre lo tradicional y lo innovador. Exploran una amplia gama de estilos y técnicas, pasando por la bitonalidad y el dodecafonismo, aunque tratados de manera poco ortodoxa y, a pesar de que pueden enmarcarse en el movimiento nacionalista mexicano, muestran una evolución hacia un lenguaje más personal y complejo de Galindo que incorpora elementos de la música europea y de vanguardia.

3. En cambio, el autor Carlos Villar-Taboada centra su análisis en la música del compositor español Rodolfo Halffter. Particularmente le interesan las obras realizadas durante su exilio en México a partir de los años 50, ya que en ellas Halffter logra una síntesis entre la vanguardia musical (representada por la técnica dodecafónica) y la tradición. A pesar de carecer de una formación académica formal, Halffter logró construir una obra rica y compleja con un lenguaje propio. Formó parte del llamado Grupo de los Ocho, que buscaba una renovación de la música española, influenciado por figuras como Debussy, Schönberg y Falla. Se exilia a México a raíz de la Guerra Civil española, donde continúa con su experimentación estética a la par que da clases en el Conservatorio Nacional de Música y dirige algunas publicaciones musicales. Esta necesidad de investigar lo llevó a crear la primera partitura dodecafónica escrita por un compositor español.

Villar-Taboada, después de revisar la bibliografía existente relacionada con el compositor y su obra y anotar sus carencias, propone un análisis de las composiciones de Halffter basadas en el dodecafonismo escritas en México, las cuales, a pesar de usar esa técnica, siguen conectadas con el patrimonio histórico y con la tradición folclórica de España. Para ello, Villar-Taboada hace una propuesta metodológica novedosa "porque concilia dos tendencias aparentemente contradictorias y todavía con un uso relativamente reducido: la teoría armónica atonal y dodecafónica, como análisis estructural, y la teoría de los tópicos, como método para el análisis semiótico" (Marín-López *et al.*, 2023, p. 463). Esta metodología la aplica a *Tres hojas de álbum* (1953), señalada como la primera composición serial de un compositor mexicano, y a otras obras del periodo en cuestión. Como resultado, destaca en Halffter la capacidad para fusionar elementos de la tradición musical española con las técnicas vanguardistas de la Segunda Escuela de Viena. Su utilización de la serie dodecafónica es para dialogar con la música del pasado, ya que utiliza formas musicales tradicionales (sonata, scherzo, etc.) y elementos del folclore español (modo frigio y los ritmos populares, etc.). Halffter desarrolla un estilo personal utilizando de manera innovadora elementos como la tríada aumentada, las simetrías hexacordales, ciertos hexacordos y tricordos específicos en una síntesis única entre la vanguardia, el historicismo y la etnicidad, creando un sonido moderno y personal.

4. Mario Lavista es uno de los compositores mexicanos contemporáneos más interesantes, por lo que siempre será atractivo analizar su música. Ana R. Alonso-

Minutti propone hacerlo tomando como punto de partida la intertextualidad (Marín-López *et al.*, 2023, p. 488)[3] entre dos de sus obras sacras: *Cristo de San Juan de la Cruz* (Tropo para Salvador Dalí) (2003-2004), para ensamble orquestal, y *Requiem de Tlatelolco* (2018), para orquesta y coro de niños. Alonso-Minutti se propone descubrir y comprender las redes intertextuales tejidas en estas dos composiciones.

La primera de las obras fue un encargo para celebrar el centenario del nacimiento de Salvador Dalí. Lavista tomó como inspiración una de sus pinturas, el *Cristo de San Juan de la Cruz*. Ya aquí podemos hablar de intertextualidad, pero, además, Alonso-Minutti encuentra referencias a obras anteriores del propio Lavista, entre ellas, a su *Missa Brevis*, a su *Lacrymosa* y a su *Responsorio*. También la elección del tropo como estructura puede considerarse una referencia a la música sacra medieval. Por otro lado, el nombre de cada uno de los movimientos de la composición proviene de una obra de Federico García Lorca: la *Oda a Salvador Dalí*. Alonso-Minutti hace un detallado análisis tanto del texto como de la música para establecer estas redes de conexión. La segunda obra analizada es el *Requiem de Tlatelolco*, última composición a gran escala escrita por Lavista antes de su fallecimiento. Alonso-Minutti analiza con minuciosidad letra y música para anotar las referencias intertextuales. Este tipo de análisis permite establecer relaciones que van más allá de la música, aspecto buscado por el propio Lavista quien, a través de su música religiosa, "establece espacios de comunión con las personas de su pasado y su presente y nos invita a ver su música como un espejo de su propia trayectoria compositiva" (Marín-López *et al.*, 2023, p. 510).

5. Manuel J. Ceide se convierte en objeto y sujeto en su escrito, pues analiza su propia obra *Radicalia*, compuesta en 2004 y basada en una de sus composiciones anteriores estrenada en 1997. Según las propias palabras de Ceide, "la pieza es punto de encuentro entre la propuesta estética del compositor y los materiales literarios construidos a partir de textos tomados del libro *Bestiario dos descontentos*, del escritor gallego Miguelanxo Murado" (Marín-López *et al.*, 2023, p. 518). La intención de Ceide es crear un imaginario a *posteriori* y describir el proceso creativo de *Radicalia.* Utilizando los conceptos de "escena situada" y de "vanguardia situada", acuñados por Liliana González (2013) y María Gabriela Guembé (2002, pp. 32-39) como marco teórico, el compositor contextualiza sus memorias de la ciudad de Lugo, espacio y lugar de encuentro entre la propuesta del *Bestiario* y *Radicalia*. Luego pasa a deconstruir el texto de Murado para adaptarlo a una plantilla instrumental atípica (que, de acuerdo al autor, "plantea propuestas performáticas que, una vez presentes en la partitura, habrán de moldear la acción escénica del ensamble") (Marín-López *et al.*, 2023, p. 524), coro hablado, una voz femenina (soprano o mezzo) y la audiencia. Con esta combinación, el autor pretende buscar un sonido original y subversivo "a partir de su estructura atípica" (Marín-López *et al.*, 2023, p. 528). Al incluir a la audiencia como un instrumento más, se rompe la barrera público-artista y "la experiencia musical adquiere un carácter casi

3. El término intertextualidad generalmente se refiere a la ubicación en una obra de "citas musicales, las alusiones y los préstamos presentes …". En el caso de la obra de Lavista, también puede haber intertextualidad entre su música y otras artes como la literatura o la pintura, o también entre sus mismas obras.

de ritual colectivo" (Marín-López *et al.*, 2023, p. 530). En el artículo, Ceide repasa otros aspectos de la partitura que reafirman su carácter innovador y subversivo en cuanto a forma, estructura y lenguaje tonal, así como los autores que marcaron la pauta a seguir. Finaliza afirmando que esta obra tiene especial importancia para él como referente para el proyecto Álea 21 que actualmente desarrolla en Puerto Rico.

Grabación de repertorios iberoamericanos: itinerarios de ida y vuelta

Este último bloque del libro presenta estudios de caso que abordan la problemática sobre cómo artistas latinoamericanos se adaptaron y se integraron a mercados culturales extranjeros, especialmente los españoles. Especial interés reviste el análisis de cómo manejaron la dualidad cultural y las influencias translocales para integrarse y tener éxito en nuevos contextos.

1. Juan Carlos Poveda escribe un interesante capítulo de esta sección del libro basado en la película *The Cuban Love Song* (1931), tomada como caso de estudio para hablar de la diplomacia cultural entre Estados Unidos de América y América Latina en la primera mitad del siglo XX, años en los que se desarrolló la "Política del buen vecino" (Marín-López *et al.*, 2023, p. 548), iniciativa diplomática implementada por el presidente de Estados Unidos, Franklin D. Roosevelt, a partir de 1933. Poveda busca identificar los recursos musicales y las técnicas cinematográficas empleadas para construir una imagen estereotipada de Cuba y, por extensión, de América Latina. Este trabajo forma parte de uno de mayor extensión que desarrolló analizando cientos de películas producidas por Hollywood vinculadas con América Latina.

The Cuban Love Song, un musical dirigido por W. S. Van Dyke y producido por Metro-Goldwyn-Mayer, contó con la participación de Ernesto Lecuona y la Orquesta Hermanos Palau. Poveda utiliza el "análisis cronológico" (Marín-López *et al.*, 2023, p. 549), una metodología propuesta por Caldera-Serrano, (2014, pp. 147-158) para registrar aquello considerado como "latino". Entre estos elementos están, por un lado, la utilización de música o músicos latinos como elenco o como productores o arreglistas, incidiendo no sólo en la calidad de la música, sino también en otros elementos como la coreografía, los bailes y el vestuario, y por otro, la locación "auténtica", no sólo en términos de geografía, sino de la utilización de instrumentos, vestimenta, paisajes, etc., basada en estereotipos de lo exótico, lo sensual y lo salvaje. Si bien el análisis se centra en la producción del caso de estudio, se reconoce la necesidad de investigar cómo las audiencias cubanas y latinoamericanas recibieron estas representaciones y cómo estas recepciones influyeron en las relaciones diplomáticas y en la construcción de identidades nacionales.

2. Mirta Marcela González Barroso escoge un cancionero español como ejemplo de las relaciones culturales entre Argentina y España, *Canciones del tiempo de Maricastaña* (1958), grabado por dos cantautoras argentinas, María Elena Walsh (1930-2011) y Leda Valladares (1919-2012). Es un modelo propicio para ello, pues las cantantes quisieron rendir un homenaje al repertorio de canciones populares y tradicionales españolas. Como metodología de trabajo, González Barroso recurre a la revisión hemerográfica y al estudio de la performance propuesto por Juan Pablo González (2009).

Después de hacer una breve reseña de las tres mujeres que se mencionan en el disco, González comenta el repertorio que contiene. Son catorce canciones españolas que se escuchan desde México hasta la Patagonia y forman parte del folclore de estos países. Para el análisis, se tomaron dos de las canciones, "Tres morillas" y "En qué nos parecemos". A través de un análisis comparativo de las *performances* más antiguas y lo grabado por el Dúo Walsh-Valladares, González Barroso establece similitudes y diferencias en los distintos renglones. Este estudio da cuenta de la circulación de estas canciones en América y dentro de España, con sus respectivas adaptaciones, cambios, modificaciones, cortes e incorporaciones, que no hacen sino demostrar la singularidad de cada región.

3. El binomio artístico formado por Nacha Guevara (1940-) y Alberto Favero (1944-) es el caso de estudio abordado por Rosalía Castro Pérez, quien se enfoca en dos de sus primeros discos, *Nacha de noche* y *Amor de ciudad grande*, analizándolos según los conceptos de Leslie Dunn y Nancy Jones (1994) para la vocalidad, las categorizaciones de Allan Moore (2012) para la canción grabada y el enfoque de la *performance* de Judith Butler (1995).

El dúo de artistas Nacha Guevara y Alberto Favero se estableció en España huyendo de la dictadura militar argentina entre 1976 y 1982, lapso en el cual graba siete discos. El análisis que hace Castro Pérez le permite detectar grandes diferencias entre dos de sus trabajos discográficos. El primero de ellos es la grabación de la obra de teatro *Nacha de noche*, en la que destacan el sarcasmo y la ironía en un espectáculo que abreva del *music hall* argentino en tanto "escena translocal", con gran aceptación entre el público español. *Nacha de noche* capitaliza el éxito de su espectáculo homónimo, capturando a una audiencia urbana. En cambio, *Amor de ciudad grande* presenta una Guevara más convencional, con un repertorio de crítica social y trasfondo político presente en las diez canciones de cantautores latinoamericanos, con lo cual acerca este repertorio al público español. Aunque la versatilidad vocal de Nacha Guevara se manifiesta en ambos discos, hay claras diferencias en la manera de cantar, destacando una expresión teatral cargada de ironía en el primero, y una expresiva línea melódica en el segundo.

4. El cantautor y guitarrista argentino Mario Roque Fernández Narvaja (1951) también se exilió en España en 1977 durante la dictadura militar. Andrea Bolado Sánchez hace un análisis comparativo de sus dos primeras producciones discográficas, *Quién…* (1978) y *Un amante de cartón* (1981). En la primera, el artista aún trabaja cercano al folk; en la segunda, se nota su inserción dentro de las corrientes de la escena musical española. La intención de Bolado Sánchez es comprender la transición del músico aplicando los conceptos de escena translocal (Bennett *et al.*, 2004)

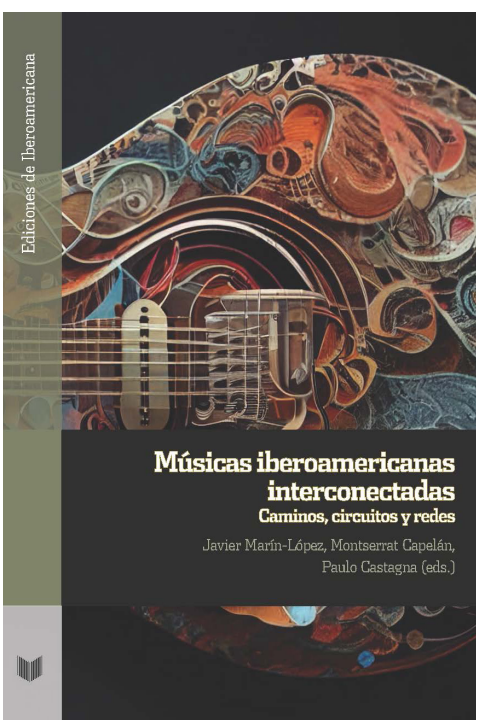
Roque Narvaja enfrenta el desafío de introducirse en el mercado musical español después de haber logrado éxito en Argentina, seleccionando elementos de su cultura y experiencia musical. Su integración es facilitada por la escena translocal argentina en España desde los años sesenta. Narvaja se asocia con la canción de autor, usando recursos poético-musicales del folclore argentino y temas de conciencia social. Su transición es notable con su segundo disco *Un amante de cartón*, con el que

busca asentarse en la escena musical española. Narvaja mantiene una dualidad en su producción musical: por un lado, canciones adaptadas al público español, y por otro, canciones que conservan elementos de su origen argentino. Este proceso de transculturación le permite integrarse exitosamente en la escena musical española, a pesar de las renuncias y apropiaciones necesarias para adaptarse a su nuevo contexto.

A modo de conclusión

Músicas iberoamericanas interconectadas ofrece una visión panorámica de las redes musicales que han tejido un entramado sonoro en Iberoamérica desde la época colonial hasta la actualidad. A través de una serie de estudios de caso, el libro explora cómo la música circuló, se transformó y se hibridó. Se destaca la importancia de las redes trasatlánticas en el periodo colonial, la movilidad de músicos y compañías en el siglo XIX, y la construcción de identidades nacionales a través de la música en el siglo XX, enfatizando la necesidad de una perspectiva interconectada para comprender la complejidad y diversidad de las músicas iberoamericanas.

Este compendio de investigaciones revela cómo la música ha sido un vehículo de intercambio cultural, un elemento de construcción de identidades y un reflejo de los procesos históricos y sociales de la región. Al analizar la circulación de instrumentos, partituras y músicos, así como las prácticas musicales y las instituciones que facilitaron estos intercambios, el libro contribuye a una mejor comprensión del universo sonoro iberoamericano como un todo interrelacionado.



Referencias

Bennett, A. y Peterson, R. A. (Eds.). (2004). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual.* Nashville. Vanderbilt University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv17vf74v

Butler, J. (1995). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.* London, Routledge.

Caldera-Serrano, J. (2014). Resumiendo documentos audiovisuales televisivos: propuesta metodológica. *Perspectivas em Ciência da Informação,* 19(2), 147-158. http://dx.doi.org/10.1590/1981-5344/1866

Dunn, L. C. y Jones, N. A. (Eds.). (1994). *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*. Cambridge University Press.

Rodríguez, V. E., Marín-López, J., & Pichaco, B. V. (Eds.). (2021). *En, desde y hacia las américas. Músicas y migraciones transoceánicas* (1st ed.). Dykinson, S.L. https://doi.org/10.2307/j.ctv282jfwp

García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Buenos Aires, Paidós.

González Moreno, L. (2013). *Federico Smith. Cosmopolitismo y vanguardia.* La Habana, Ediciones CIDMUC.

González, J. P. (2009). De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, XXIII, 23.

Guembé, M. G. (2007). Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia. *Huellas de la Ciudad Universitaria de la UNCUYO,* Boletín Música 18°. Argentina, Ediciones Biblioteca Digital UNCuyo, pp. 32-46.

Marín-López, J. (Ed.). (2020). *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917).* Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía. https://dspace.unia.es/handle/10334/5381

Marín-López, J. (2022). "Hacia una 'historia conectada' de la música colonial latinoamericana". *Diagonal: An Ibero-American Music Review,* 7(2), pp. 1-37. http://dx.doi.org/10.5070/D87259374

Marín-López, J., Capelán, M. y Castagna, P. (Eds.). (2023). *Músicas iberoamericanas interconectadas, caminos, circuitos y redes*. Iberoamericana Vervuert.

Moore, A. F. (2012). *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (1st Edition). Routledge.

Ortiz, F. (1940). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar.* La Habana, Ciencias Sociales.

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

Revista de revistas



Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas "Carlos Vega". Año 38, Vol. 38, N° 1. Pontificia Universidad Católica Argentina, 2024

Guillermo Dellmans
Pontificia Universidad Católica Argentina
Buenos Aires, Argentina
guillermodellmans@uca.edu.ar
https://orcid.org/0009-0008-9827-9252

El último número de esta revista presenta un correcto trabajo de edición. Los textos, imágenes, tablas y ejemplos musicales están cuidadosamente organizados. La mayoría de los autores que participan de este número son investigadores argentinos y, gran parte de ellos, están o estuvieron vinculados a la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA), unidad académica, a la que pertenece el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Este no es un dato menor, dado que evidencia la tradición investigativa de dicha institución. La revista se abre con un prólogo a cargo de los editores, Silvina Luz Mansilla y Julián Mosca, que se destaca por presentar un recorrido somero, descriptivo y bien resumido del índice. El número consta de cuatro artículos, a los que dedicaré mayor atención más adelante. La misma cantidad de textos constituyen la sección de reseñas. La primera corresponde a José Martín Hambra sobre el libro del crítico Federico Monjeau, *Notas de paso*, cuya selección y prólogo estuvo a cargo de Matías Serra Bradford (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2023). Siguen las lecturas realizadas por Silvina Martino de *Isidoro Fagoaga. El tenor olvidado*, de Germán Ereña Mínguez (Navarra: Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2018) y por Fátima Graciela Musri de *Triángulo judeoespañol. Canciones sefardíes de Jerusalén en Asunción y Buenos Aires*, de Eleonora Noga Alberti (Asunción del Paraguay: Servilibro, 2022). La última corresponde a Ximena Soto Lagos y se refiere a *La canción política en Sergio Ortega*, de Silvia Herrera Ortega (Santiago de Chile: Ril Editores, 2023). La revista se completa con una última sección en donde se informa a la comunidad sobre las recientes novedades del IIMCV y la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA. En este caso, se da noticia sobre su participación en la pasada Feria Internacional del Libro, y sobre la donación de documentos pertenecientes a los compositores Julián Aguirre y Juan José Castro al Archivo de Música Académica Argentina del IIMCV. Por último, se informa acerca de las últimas publicaciones del instituto. La aparición del libro *Las entrevistas. Enfoques, metodología y desafíos,* de Nancy Sánchez (Serie Publicaciones Didácticas n.º 1. Buenos Aires, Educa, 2024) y la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Vol. 37 n.º 2 y *Ars Música. Revista de Artes y Ciencias Musicales*.

La sección "artículos" se compone de aportes con una variedad de objetos de estudio, analizados desde diferentes enfoques teórico-metodológicos y con resultados dispares. La actual conmemoración del bicentenario del estreno en 1824 de la *Novena*

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-Noderivatives 4.0 International (CC BY NC ND).

Sinfonía de Beethoven da motivo a Guillermo Scarabino para reflexionar sobre la elección de la popular melodía del cuarto movimiento de la sinfonía, *Oda a la Alegría*, adoptada como himno europeo. La frondosa bibliografía al respecto no persuade al autor. Tampoco el peso del canon. Como un gesto borgeano, se adentra con la necesaria irreverencia al tema. Acusa conocimiento de los aportes a la problemática y se permite argumentar, luego de repasar en detalle los procesos estrechamente relacionados, como los intentos de formación de una comunidad supranacional desde el siglo XIX hasta la Unión Europea en la década de 1950 y el extenso e intrincado proceso de elección de un himno representativo y acorde para tal proyecto, que la apropiación y resignificación de la melodía beethoveniana no representaría los presupuestos hermenéuticos que le habría confeccionado originalmente su autor.

Patricio Mátteri estudia la obra *Espejos* (1967) del compositor y director argentino Juan Carlos Zorzi. Como otros músicos de su generación (Hilda Dianda, Gerardo Gandini, Virtú Maragno, por citar algunos), Zorzi viajó a Italia en la segunda mitad del siglo XX para formarse con Goffredo Petrassi. Habitualmente, este tipo de experiencia formativa suele tener eco y materializarse en alguna producción cultural (teórica, estética, artística). En Zorzi, la consecuencia fue *Espejos*, primera manifestación a su regreso de Europa. El autor se propone hallar en esta obra cierta herencia del músico italiano, lo que en términos de Martin Zenk sería una "recepción compositiva", aunque en el artículo se hable de "influencia" a secas. Para ello, realiza un detallado y necesario análisis musical de la pieza, antecedido por dos apartados: una introducción biográfica de Zorzi y una explicación del estilo compositivo de Petrassi. Lo más importante del artículo radica en postular que, del proceso receptivo no solo desembocaría *Espejos*, sino también el uso del "sistema de los espejos interválicos", método que habría adoptado a partir de sus estudios con el compositor italiano, que aquí se presenta como una manifestación exploratoria juvenil, pero que luego se desarrollará con madurez en obras posteriores.

En el artículo de Susana Riascos Aguirre también subyace en cierto modo, al igual que el anterior, un estudio receptivo, un interés por develar la confluencia, no ya entre compositores, sino más bien entre géneros y estilos. Su objeto de estudio es el compositor venezolano Aldemaro Romero y su *Onda Nueva* (1968-1976). Se aboca a indagar las articulaciones que realizó este proyecto entre músicas tradicionales de Venezuela y géneros urbanos extranjeros. Como en el artículo que lo precede, antes de adentrarse en el objetivo, comienza con un extenso desarrollo biográfico de Romero. Continúa con la reconstrucción del surgimiento de *Onda Nueva* en la Venezuela de los años 70 y asegura que las transformaciones políticas, económicas y culturales que tuvieron lugar durante esa década en el país estuvieron acompañadas también por cambios musicales. El ingreso tardío de músicas foráneas antes restringidas permitió la aparición de una propuesta como *Onda Nueva*. Luego de analizar la mixtura entre aspectos de música tradicional (el joropo) y músicas extranjeras (el jazz, *bossanova* y pop), se aboca a la tarea de determinar si *Onda Nueva* se trató de un movimiento, un género o un estilo. La variedad de fuentes analizadas (discografía, documentación textual, entrevistas y bibliografía) le permiten afirmar, de forma acertada, desde una perspectiva inclusiva que articula todas las variantes, que fue todo al mismo tiempo: un movimiento musical de una determinada época, una música típicamente venezolana

que perteneció al género de fusión latina y, un estilo musical con configuraciones rítmicas características.

Pablo Cirio se dedica a revisitar la teoría del origen europeo del canto repentista o payada en el Cono Sur, que lo asocia como una práctica cultural de criollos, y que habría dejado de lado a otros cultores del género como los afroargentinos del tronco colonial. Asevera que este paradigma se fundó y fue funcional a la Generación del 80 y, por tal motivo, la ideología de ultraderecha, católica e hispánica se infiltró en las ciencias sociales argentinas lo que generó la desestimación de los Otros internos en la construcción de la identidad nacional. En el propósito de intentar refutar el axioma canónico a cambio de una centralidad de los afrodescendientes en la emergencia de la payada, se postulan afirmaciones que no están debidamente justificadas. Se acusa a la tradición científica que ratificó la blancura de la payada de haber operado por medio de un "racismo científico". Esta adjetivación, mencionada en diferentes ocasiones a lo largo del artículo, nunca es claramente definida más que la atribución de ciertos procedimientos como la imparcialidad sobre las fuentes, la desestimación de los inconvenientes en la investigación y las afirmaciones categóricas. En cambio, estos aspectos podrían entenderse como una falencia metodológica y no necesariamente como un mecanismo de racismo.

En suma, como lo viene haciendo hace 38 años, el último número de la revista del IIMCV cumple con el propósito de toda publicación científica: incentivar y divulgar las producciones de la disciplina. Su lectura permite dar cuenta de los avances actuales de la musicología procedente de diversos ámbitos académicos nacionales y regionales. Por tal motivo, constituye un espacio de referencia necesario para la formación del investigador.


REVISTA
ISSN 2683-7145
38:
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"
.nro 1
Norberto Pablo Cirio — José Martín Hambra — Silvina Martino —
Patricio Mätteri — Fátima Graciela Musri — Susana Riascos Aguirre
Guillermo Scarabino — Ximena Soto Lagos
FACULTAD DE ARTES Y CIENCIA MUSICALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

Chischay. Revista de Investigación Musical, vol. 2, n° 2, 2023

Lorena Merello Portocarrero
Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa
Arequipa, Perú
lmerello@unsa.edu.pe
https://orcid.org/0009-0000-4904-2349

El lunes 30 de septiembre del 2024 se presentó el segundo número de *Chischay*, revista académica de investigación musical de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa (UNSA). Esta edición incluye nueve textos de ponencias del I Congreso Internacional de la Asociación Peruana de Musicología (ASPEMUS), llevado a cabo del 14 al 17 de noviembre de 2023 en Arequipa.

La sección Concertante se inicia con la reseña general del congreso elaborada por Luis Gabriel Mesa Martínez. El autor señala los aspectos más resaltantes del evento como fueron la conferencia inaugural de Enrique Cámara de Landa, el nacimiento de la Asociación Peruana de Musicología, la realización de la Mini Feria del Libro Musical, las articulación de los diferentes ejes temáticos (enfoque de género, teoría musical, estudios históricos, entre otras) de las ponencias, los conciertos nocturnos de diferentes géneros musicales, la participación activa de las mujeres en diversos roles y la conferencia de clausura de Gérard Borras. La reseña termina recalcando el logro alcanzado: la congregación de investigadores, intérpretes y audiencias de distintas procedencias para responder a las necesidades locales en cuanto a promoción y divulgación cultural y artística.

El primer texto derivado del congreso es el de Enrique Cámara de Landa, "Musicología en Latinoamérica, de la inevitable autarquía a los estimulantes diálogos". El autor empieza señalando algunos de los problemas que aún persisten en la región (colonialismo mental, monopolio de una industria musical, falta de conocimiento etnomusicológico y fenomenológico de los compositores, oferta indiferente de los medios de comunicación a las necesidades de la población). En consecuencia, a tal diversidad de problemas, corresponde formular múltiples propuestas de resolución que incluyen, por ejemplo, la formación musicológica. Cámara de Landa hace un repaso acerca del desarrollo de la musicología latinoamericana y, desde el enfoque del diálogo, señala cómo esta disciplina ha logrado cada vez mayores resultados gracias a que desde mediados del siglo XX se incrementó el debate intra e interdisciplinario. Este diálogo musicológico se dio a través de la discusión de propuestas de diversa procedencia, la compartición de resultados y las investigaciones en equipo. Asimismo, se nombra a muchos de los primeros estudiosos que se dedicaron a escribir las historias de la música de sus países, como de aquellos que redactaron textos que guiaron el quehacer musicológico. También se detallan los caminos a través

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-Noderivatives 4.0 International (CC BY NC ND).

de los cuales se ha ido consolidando la disciplina: la fundación de instituciones y sociedades musicológicas latinoamericanas, la creación de revistas dedicadas a la investigación musical e interdisciplinaria, la realización de congresos, simposios, conferencias, entre otras actividades de divulgación científica y la publicación de textos de carácter colectivo como diccionarios y enciclopedias sobre estudios de música latinoamericana. Además, a través de citar algunos de los trabajos colectivos, ejemplifica lo que denomina la "seña de identidad de la musicología latinoamericana": el eclecticismo temático.

El segundo texto, escrito por Arturo Quispe Lázaro, presenta el estudio de un caso de reapropiación cultural hegemónica y resignificación desde lo popular a partir del análisis de la producción musical de Abelardo Gutiérrez, Tongo. La fusión de la música chicha de la capital peruana con temas mundialmente emblemáticos del rock (considerado "propiedad" de lo hegemónico), junto con la utilización de las tecnologías audiovisuales contemporáneas para su producción y difusión, dio como resultado una música chicha neo urbana. De esta forma, lo popular se reapropia de los bienes culturales de lo hegemónico y los resignifica. Ambos procesos se llevaron a cabo en medio de un contexto de discriminación en contra de Tongo y su producción, sin que por ello se detenga su conquista de espacios culturales y sociales a nivel local y global.

En el tercer artículo, Kátia Paranhos hace una descripción de cómo el teatro brasilero fue un espacio para la crítica al régimen militar en las décadas de 1960 y 1970. En este contexto, se estudia el rol articulador de la música entre las diferentes artes involucradas en la escena teatral y los fenómenos sociales circundantes, relaciones que se abordan interdisciplinariamente. Paranhos se centra en la relevancia política del grupo de teatro y danza Dzi Croquettes que, mediante sus espectáculos andróginos, cargados de ironía e irreverencia, confrontó la dictadura y se convirtió en referencia de la contracultura. El grupo teatral, a través de montajes musicales, integró diversas expresiones, metáforas y otros elementos que conformaron un conjunto significativo de articulaciones de una manera de pensar y actuar. De esta manera, el discurso musical afecta al espectador no solo a través de sus cualidades sonoras, sino también por su capacidad de sugerir imágenes y espacios por medio de la creación de figuraciones escénico-dramáticas. Así, la música es la que argumenta e interpreta el texto, la que dirige y marca los puntos esenciales de la acción dentro del acto comunicativo de los Dzi Croquettes.

El cuarto material, elaborado por Lorena Merello Portocarrero, presenta la propuesta de una estrategia mnemotécnica para la interpretación de obras polifónicas de Johann Sebastian Bach. Dicha estrategia se basa en la utilización de algunos símbolos del análisis schenkeriano como ayudas visuales en el proceso de memorización de aspectos melódicos, armónicos y formales de las *Invenciones a dos voces* del compositor.

En el quinto escrito se aborda el documental audiovisual de la investigación en equipo de Luis Gabriel Mesa Martínez y Fiorella Montero-Díaz. El proyecto convocó a artistas, activistas y expertos tanto en el campo de la música como en otras artes y ciencias sociales para dialogar sobre las respuestas a la violencia contra la comunidad LGBTI en Latinoamérica. El texto incluye el enlace para acceder al documental en *Internet*.

En el sexto texto, Adalberto Paranhos expone cómo la asociación entre el jazz y la música popular brasilera se remonta a décadas anteriores a la de 1960, es decir, a antes de que surgiera y se consolidara la Bossa Nova. A través de una documentación histórico-analítica de la confrontación entre los sectores defensores de la tradición y la "brasilidad", y los sectores modernizadores, se rastrea la incidencia del jazz en la escena musical brasileña desde la década de 1920. Paranhos describe la progresiva penetración del jazz en el Brasil señalando, por ejemplo, que una de sus ramificaciones, el *fox-trot*, llegó a ser el género de música extranjera más grabado en el país. De igual manera, indica las reacciones que se produjeron frente a un proceso de "desnacionalización" de la música popular brasileña que abonarían el terreno para la posterior "deformación" de la samba "original" a causa de la *samba-canção* y el *Bossa Nova.*

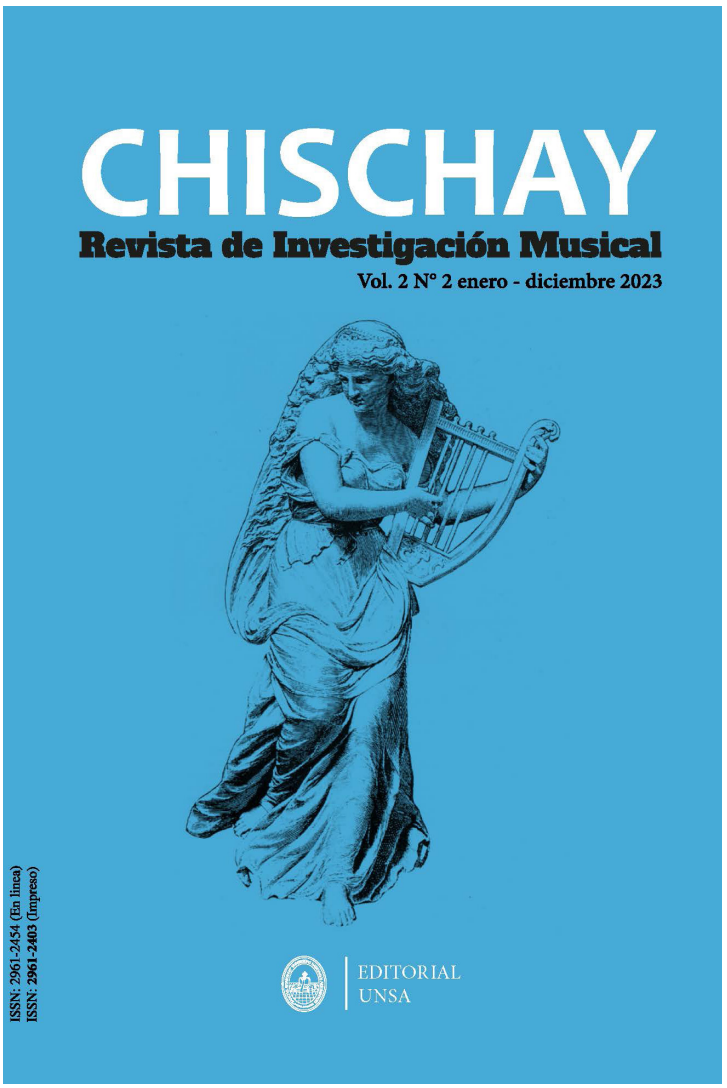
En la séptima ponencia, Jean-Luc Fortuna defiende el carácter representacional de la música. En primer lugar, expone algunas particularidades de la música programática, así como de las teorías de análisis narrativo de Gerard Genette y Mieke Bal. Fortuna se apoya en las teorías de ambos autores para señalar aspectos comunes con elementos y características del género musical. En segundo lugar, mediante el estudio de caso del poema sinfónico *Don Quixote Op. 35* de Richard Strauss, demuestra la aplicabilidad de un análisis narratológico en el estudio de la música programática.

El octavo texto, escrito por Franco Ayarza Chávez, trata sobre un estudio de la música catedralicia en el Perú. En esta ocasión se investigó sobre la Capilla de Música de la Catedral de Huamanga (Ayacucho) entre 1802 y 1824, durante el proceso de transición del periodo virreinal al republicano. A través de la microhistoria como metodología de investigación y la revisión de fuentes no musicales, Ayarza detalla los cambios que experimentó la capilla musical durante el periodo estudiado, a la vez que traza posibles paralelos con la Capilla de Música de la Catedral de Arequipa.

En el artículo final, Zoila Vega Salvatierra presenta un estudio sobre el teatro lírico peruano entre los años 1877 y 1878 (antecesores de la guerra del Pacífico). La autora describió cómo, con la escenificación de tres zarzuelas (*Tres gobiernos bufos, La caja de Pandora* y *Receta contra la crisis*), musicalizadas por Ricardo Sánchez Allú, se parodió el contexto político. Además, señala que la música escrita para estas obras se basó en fragmentos de otras músicas de moda, que adquirieron nuevo significado a favor de Manuel Pardo y en desmedro del gobierno represor de Mariano Ignacio Prado.

Por último, en la sección Cadenza, Alejandra Lopera Quintanilla reseña las diferentes actividades artísticas y culturales organizadas por la comunidad de docentes y estudiantes de la Escuela Profesional de Artes de la UNSA como parte del proyecto de responsabilidad social AcercARTE durante el año académico 2023. El conjunto de actividades comprendió conciertos y recitales de distinta envergadura, programas de difusión cultural en radio y televisión, clases maestras de interpretación con artistas nacionales e internacionales, la recuperación del archivo discográfico de la universidad y la organización, junto con la ASPEMUS, del I Congreso Internacional de Musicología.

De esta manera, *Chischay* (de libre descarga en *Internet*) continúa su labor de divulgación de investigaciones musicales, reflejando en su contenido el mismo espíritu ecléctico e integrador que caracteriza a la musicología latinoamericana.


CHISCHAY
Revista de Investigación Musical
Vol. 2 N° 2 enero - diciembre 2023
ISSN: 2961-2454 (En línea)
ISSN: 2961-2403 (Impreso)
EDITORIAL
UNSA

Diciembre 2024 - Lima, Perú

***Antec**: Revista Peruana de Investigación Musical*, publicación del Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Música del Perú, se propone abrir un espacio plural para la comunicación de conocimientos sobre la música, 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

Av. Emancipación 180. Cercado de Lima, Perú. Tel.: (+511) 426 9677, Anexo 2162
E-revista: revistas.unm.edu.pe E-mail: revista.investigacion@unm.edu.pe