



ANTEC

REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL



LIMA ISSN: 2521-8565



Universidad
Nacional de Música



Instituto de Investigación



Vol. 9, n.º 1



UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÚSICA

Wilder Santiago Braul Gomero
Presidente de la Comisión Organizadora

Ramon Thiago Mendes De Oliveira
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.º 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

Editora asociada de la revista
Zoila Elena Vega Salvatierra
Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, Perú

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

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

Corrección de estilo
Aurelio Tello Malpartida

Ilustración de la portada
Patricia Kishimoto

Diagramadora de la revista
Virginia Castro Pozo

Dictaminadores de esta edición

José Manuel Izquierdo (Chile), Sadiel Cuentas (Perú), Stephanie Arenas Pérez (Perú), Claudia Manrique (Perú), Emmanuel Pool (México), Aurea Maya (México), Luis Salazar (Perú), Marino Martínez (Perú), Percy Flores Navarro (Perú), Néstor Dueñas Torres (Colombia), María de la Luz Núñez (Chile), Irazema Vera (Perú), Diana Pimentel (Perú), Víctor Zeta (Perú).



Revista indexada en:



Verificación de
originalidad:



Universidad Nacional de Música

Antec: Revista Peruana de Investigación Musical / Universidad Nacional de Música, Instituto de Investigación. Vol. 9, N.º 1
(Junio, 2025). – Lima: UNM, Instituto de Investigación.

Semestral

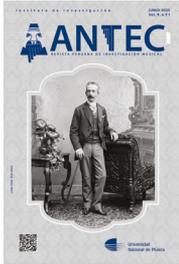
ISSN: 2521-8565

1. Música – Publicaciones periódicas – Perú

1. 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

Hace un siglo, el 25 de enero, pasó a la posteridad José María Valle Riestra (1858–1925), quizá junto a Luis Duncker Lavalle (1874–1922), el más conspicuo representante del romanticismo peruano. Un lustro atrás, en 1920, había saboreado las mieles del triunfo por el exitoso montaje de su ópera *Ollanta*, llevada a escena con el respaldo del poder político de entonces encarnado en el proyecto de la Patria Nueva de Augusto B. Leguía. El retrato que ilustra la portada de ANTEC es de unas tres décadas antes, cuando en la flor de su madurez, lo incorporaron a la historia gráfica de nuestros hombres ilustres los hermanos Eugène y Aquiles Courret.

A century ago, on January 25, José María Valle Riestra (1858–1925) passed into posterity—perhaps, alongside Luis Duncker Lavalle (1874–1922), the most prominent representative of Peruvian Romanticism. Five years earlier, in 1920, he had savored the sweetness of triumph with the successful staging of his opera *Ollanta*, brought to the stage with the support of the political power of the time, embodied in Augusto B. Leguía's Patria Nueva project. The portrait featured on the cover of ANTEC dates back roughly three decades earlier, when, in the prime of his maturity, he was included in the visual history of our illustrious men by the Courret brothers, Eugène and Aquiles.

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 used across various cultures of both ancient and contemporary Peru. It is an aerophone composed of consecutively arranged reeds of different lengths and pitch levels. Its development dates back to the pre-Hispanic era, as evidenced by iconography, sculptural representations of musicians, and surviving musical instruments made from ceramic, metal, and cane. Its current name, Antara, refers to a wide range of local variants of the instrument found in coastal, Andean, and Amazonian communities, where it remains a central element of their musical traditions.

Contenido

PRELUDIO

La antara de esta edición.....	10
Aurelio Tello Malpartida	
Editorial	12

DOSSIER

Centenario de la muerte de José María Valle Riestra (1858–1925): Muestra iconográfica y documental

Aurelio Tello y Marco A. Baltazar	
1. Iconografía	18
2. Galería de portadas	28
3. Galería de manuscritos e impresos	35
4. Catálogo de obras	45
5. Cronología	58
6. Necrología: El deceso de Valle Riestra en la prensa peruana	62
Christian Hurtado Carrillo	
7. El "Dúo-Yaravi" de la ópera <i>Ollanta</i> de Valle–Riestra: apuntes históricos, estilísticos e interpretativos	70

TEMAS

Artículos de fondo

Luis José Roncagliolo Bonicelli	
1. Una sinfonía para el Sesquicentenario de las Batallas de Junín y Ayacucho. Aproximaciones al concurso de 1974	92
Luis Fernando Prudencio Mendoza	
2. Del imaginario cinematográfico al poema sinfónico <i>Kukuli</i> : elementos de la música de tradición oral como paradigma de composición regionalista en la obra de Armando Guevara Ochoa	120
Rondy Torres	
3. Continuidades en la música nacional colombiana: Legado y creación de un "cantar que es de todos"	152
Claude Ferrier	
4. Los estilos de arpa del departamento de Áncash: diversidad y patrimonio musical propio	174
Ryan Lynus Revoredo Chocano	
5. Sumario de intervención educativa musical en comunidades ticuna 2023–2024	210
Nelson Leandro Rodríguez Vega	
6. Experiencias de la inmigración latinoamericana en Chile: el caso de los hiphoperos en la ciudad de Concepción	236
Raúl Jonatan Aznarán Neyra y Daniel José Piñango Hernández	
7. Preferencias musicales e inteligencia emocional en estudiantes peruanos de secundaria	260

Contenido

CODA

Entrevista

Luis Cáceres Álvarez

1. Entre vales y bandas: Una conversación con Virginia Yep sobre el vals criollo y la música del Bajo Piura281

Reseñas de libros

Mariantonia Palacios

1. *La invención de la música latinoamericana* de Pablo Palomino301

Aurelio Tello

2. *La mirada desde la música popular latinoamericana* de Tania da Costa García307

Zoila Vega Salvatierra

3. *Reimaginando la música inca: Discursos indigenistas en la música de arte de América Latina 1910–1930* de Vera Wolkowicz311

Revistas de revistas

Francisca Moraga

1. *Resonancias* (Chile).....315

Aurelio Tello

2. *Música Latinoamericana hoy* (Colegio de Compositores Latinoamericanos)319

Ricardo López Alcas

3. *Cuadernos Arguedianos UNFJMA* (Perú)321

Contents

PRELUDE

The antara of this number.....	10
Aurelio Tello Malpartida Editorial	12

DOSSIER

Centenary of the death of José María Valle Riestra (1858–1925): Iconographic and Documentary Exhibition

Aurelio Tello y Marco A. Baltazar	
1. Iconography	18
2. Covergallery	28
3. Manuscripts and Printed music Gallery	35
4. Catalogue of works	45
5. Chronology.....	58
6. Necrology: The Passing of Valle Riestra in the Peruvian Press	62
Christian Hurtado Carrillo	
1. The "Dúo-Yaravi" from the opera <i>Ollanta</i> by Valle-Riestra: historical, stylistic and interpretative notes	70

THEMES

Feature Articles

Luis José Roncagliolo Bonicelli	
1. A symphony for the 150th Anniversary of the Battles of Junín and Ayacucho. Approaches to the 1974 competition	92
Luis Fernando Prudencio Mendoza	
2. From the cinematic imaginary to the symphonic poem <i>Kukuli</i> : Elements of oral tradition music as a paradigm of regionalist composition in the work of Armando Guevara Ochoa	120
Rondy Torres	
3. Continuities in Colombian National Music: The Legacy and Creation of a Song for Everyone	152
Claude Ferrier	
4. The harp styles of the department of Ancash: diversity and own musical heritage	174
Ryan Lynus Revoredo Chocano	
5. Summary of the Musical Educational Intervention in Ticuna Communities 2023–2024	210
Nelson Leandro Rodríguez Vega	
6. Experiences of Latin American Immigration in Chile: The Case of Hip-Hop Artists in the City of Concepción	236
Raúl Jonatan Aznarán Neyra y Daniel José Piñango Hernández	
7. Musical preferences and emotional intelligence in Peruvian high school students	260



Preludio



La antara de esta edición



Pan e Dafni. Alta época imperial (siglos I–II d. C.), Le Galleria dei Uffizzi, Tercer corredor (A24).
Fotografía realizada por Aurelio Tello

Desde la antigüedad clásica, la zampoña (antara, en quechua; siku, en aymara) fue conocida como un instrumento pastoril. La dominaban los dioses que enseñaron a los humanos a interpretarla. La mitología clásica le atribuye ese dominio al dios Pan, representado con frecuencia tocándola. Fue éste el maestro del pastor Dafnis a quien volvió virtuoso del instrumento. En la historia de *Dafnis y Cloe* del griego Longo, el primero aparece repetidas veces haciendo sonar el instrumento. Aún jóvenes e inocentes, ya disfrutaban del sonido aireado del juego de flautas:

Sus juegos eran infantiles y propios de zagales. Ora ella, con juncos que cogía, formaba jaulas para cigarras, y, distraída en esta faena, descuidaba el ganado. Ora él, cortaba delgadas cañas, les agujereaba los nudos, las pegaba con cera blanda, y se esmeraba hasta la noche en tocar la **zampoña**.¹

1. Longo, *Dafnis y Cloe*, tercera edición, Sevilla, Francisco Álvarez y compañía, editores, 1886, p. 10.

Al darse cuenta que está enamorado de Cloe, Dafnis se lamenta:

«¿Qué me hizo el beso de Cloe? [...] Me falta el aliento, el corazón me palpita, se me derrite el alma, y a pesar de todo, quiero más besos. ¡Oh, extraña victoria! ¡Oh, dolencia nueva, cuyo nombre ignoro! ¿Habría Cloe tomado veneno antes de besarme? ¿Cómo no ha muerto entonces? Los ruiseñores cantan, y mi **zampoña** enmudece; brincan los cabritillos, y yo estoy sentado; abundan las flores, y yo no tejo guirnaldas. Jacintos y violetas florecen, y Dafnis se marchita².

Dafnis había adiestrado a sus cabras a ir con él al simple llamado de su instrumento. Luego de un momento de peligro:

Dafnis y Cloe no tuvieron poco que afanarse, hasta bien entrada la noche, para recoger las ovejas y las cabras, las cuales, espantadas de la piel del lobo y de los ladridos, unas se encaramaron a los peñascos, y otras se fueron huyendo hasta la mar. Todas estaban bien enseñadas a acudir a la voz, a congregarse al son de la **zampoña**...³

En Pompeya, la ciudad ubicada a las orillas del Golfo de Nápoles, se encontró una antigua escultura que representa al dios Pan enseñando a Dafnis a tocar la zampoña. En esas regiones tomó el nombre de siringa (*syrinx*). Antiguas tradiciones afirman que Pan no sólo enseñó a Dafnis a tocar la zampoña, sino que se enamoró de él. La zampoña ha sido siempre un instrumento que proyectaba la voz interior de las personas o el sentimiento colectivo de las comunidades, voz de la naturaleza o puente para comunicarse con ella.

Aurelio Tello Malpartida

1. *Op. cit.*, p. 18.

2. *Op. cit.*, p. 21.

⇒ Editorial ⇐

ANTEC, revista peruana de investigación musical de la Universidad Nacional de Música llega a su noveno año, abierta, como siempre, a una amplia gama de temas y asuntos que conciernen a la comunidad musical del Perú, Latinoamérica y el mundo. Fiel a su vocación de traer a la memoria la obra de nuestros más destacados creadores, esta vez el número sale dedicado a conmemorar el centenario de la muerte de José María Valle Riestra (1858–1925), quizá el más notable exponente del romanticismo en el Perú. A cien años de su muerte, su legado permanece en el olvido; sus piezas para piano, canto y piano y de cámara, le son ajenas a los intérpretes actuales; sus obras teatrales (óperas, zarzuelas) se mantienen ausentes de los escenarios; sus publicaciones pedagógicas han perdido vigencia; su nombre sólo es el encabezado de una incompleta ficha de diccionario. Su máximo logro fue la ópera *Ollanta*, cuyo estreno en 1900 y su reposición en 1920, osciló entre la indiferencia del presidente Eduardo López de Romaña y el entusiasmo del presidente Augusto B. Leguía.

En su memoria y para rescatarlo del olvido, *ANTEC* ofrece un dossier, un trabajo conjunto de quien escribe estas líneas y del maestro Marco Agustín Baltazar, que deja ver algunas fuentes (iconográficas, hemerográficas, documentales) que nos llevan a conocerlo en imágenes, en sus manuscritos musicales y en sus composiciones impresas, en la primera aproximación catalográfica a su producción musical, en una cronología que, por ahora, esboza la faltante biografía, consistente y documentada, que pondere su significación en las páginas escritas de nuestra música, en las notas necrológicas que aparecieron en las revistas *Mundial*, *Varietades* y *Peruanidad* tras su fallecimiento, y en un análisis del “Dúo–Yaraví” de la ópera *Ollanta*, contribución del pianista Christian Hurtado Carrillo, profesor de la Universidad Nacional de Música.

La sección de artículos de fondo se nutre esta vez de colaboraciones nacionales y extranjeras que abordan asuntos diversos desde variadas perspectivas: históricas, analíticas, etnomusicológicas, pedagógicas en una amplia gama de aproximaciones que tocan la música en el Perú, Colombia y Chile, la música étnica, las expresiones folclóricas y urbanas y el trabajo de campo en una aula de colegio.

“Una sinfonía para el Sesquicentenario de las Batallas de Junín y Ayacucho. Aproximaciones al concurso de 1974” es la contribución de Luis José Roncagliolo, quien trae a la memoria las circunstancias y procesos que se dieron a raíz de conmemorarse en 1974 la realización de las dos batallas que contribuyeron a marcar el fin del periodo colonial y el nacimiento de la actual república del Perú. El autor reflexiona sobre diversos puntos: la celebración de fechas históricas relevantes para nuestra historia, la relación entre el Estado —o el gobierno— y la cultura, el repertorio generado en esa circunstancia, la participación de un selecto grupo de compositores y las huellas que de esto han quedado para nuestra música, entre ellas la *Sinfonía Junín y Ayacucho* de Enrique Iturriaga, ya asumida como obra esencial del repertorio orquestal peruano.

Luis Fernando Prudencio hace un acercamiento analítico a la figura y la obra de Armando Guevara Ochoa. “Del imaginario cinematográfico al poema sinfónico *Kukuli*: elementos de la música de tradición oral como paradigma de composición regionalista en la obra de Armando Guevara Ochoa” se titula el trabajo cuyo perfil analítico aporta al conocimiento de las obras

sinfónicas de los compositores de la generación del 50. En este caso, a un singular poema sinfónico –género de escaso cultivo en el Perú– derivado de la música del film homónimo producido en la década del 60.

Una mirada a los repertorios históricos que definieron lo propio de cada uno de nuestros países se plasma en “Continuidades en la música nacional colombiana: Legado y creación de un “cantar que es de todos”” del musicólogo colombiano Rondy Torres. Aquí se explica la continuidad de ciertas músicas que transitaron del siglo XIX al XX y la consolidación de géneros como el bambuco y el pasillo, considerados como las músicas representativas de la nación colombiana. Asimismo, se contrapone a estos géneros populares con las propuestas académicas de músicos nacionalistas como Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo y Emilio Murillo y la síntesis de modernidad y tradición que se da en la obra de Guillermo Uribe Holguín. El autor da una incisiva mirada a la construcción de la identidad en su país.

El musicólogo Claude Ferrier viene trabajando por largos años en diversas comunidades del Perú y ha hecho amplia difusión de sus hallazgos. “Los estilos de arpa del departamento de Áncash: diversidad y patrimonio musical propio” recoge sus experiencias como arpista interpretando música tradicional de esta región, la cual contrasta a nivel estilístico con expresiones de Lima, Ayacucho o Cusco o de regiones del propio mundo ancashino. Con una mirada de mayor alcance, también aborda la ejecución violinística y la interpretación de géneros como las chimaychas. En su estudio, contrasta los trabajos de Dale Olsen, etnomusicólogo norteamericano que investigó la música tradicional del Perú en las décadas del 70 y 80 del siglo pasado y arriba a conclusiones que sintetizan lo ya estudiado con sus propios aportes.

La música de la región amazónica del Perú ha ido ganando de manera paulatina presencia en los medios académicos. Un hecho del cual aún hay mucho qué decir es el que se refiere a la integración de las poblaciones amazónicas a la cultura occidental. El artículo “Sumario de intervención educativa musical en comunidades ticuna 2023–2024” de Ryan Lynus Revoredo Chocano da cuenta de la aplicación de un sistema de enseñanza de instrumentos musicales occidentales –la flauta dulce, la melódica– a niños y adultos de varias comunidades ticuna y qué resultados se han obtenido. El autor pone especial énfasis en el papel integrador de la música y la influencia que ejerce para la construcción de identidades, sobre todo en comunidades como ésta.

Entre las músicas urbanas de las últimas décadas del siglo XX y aún con fuerte vigencia en nuestro siglo XXI, el hip hop –una música, pero un estilo de vida también– ha alcanzado a convertirse en una de las vías de expresión de muchos sectores marginados. Los migrantes han encontrado en este género una forma de supervivencia y expresión de problemas. Nelson Leandro Rodríguez Vega hace una aproximación a las “Experiencias de la inmigración latinoamericana en Chile: el caso de los hiphoperos en la ciudad de Concepción” para describir cómo personas que han dejado su país por razones sociales, políticas o económicas, se han afincado en ciudades chilenas como Concepción, donde han hecho suyo un espacio para vivir y expresar su visión del mundo.

Por último, los jóvenes maestros Raúl Jonatan Aznarán Neyra y Daniel José Piñango Hernández comparten los resultados de un taller de trabajo llevado a cabo en un centro de educación secundaria donde indagaron sobre las preferencias musicales de los estudiantes ligadas a la inteligencia emocional. En el entendido de que ésta es la capacidad de comprender, utilizar y controlar las propias emociones y las de otras personas, se trató de comprobar de qué manera era probable que existiera una relación entre la inteligencia emocional y cierto tipo de música preferida por los estudiantes. “Preferencias musicales e inteligencia emocional en estudiantes peruanos de secundaria” es el título de esta colaboración.

Virginia Yep, la destacada guitarrista y etnomusicóloga peruana radicada en Alemania, desde sus inicios en la investigación puso su mirada en la música de los ámbitos criollos y

mestizos del Perú. “Entre vals y bandas: Una conversación con Virginia Yep sobre el vals criollo y la música del Bajo Piura” es la entrevista que ANTEC publica, en la cual Luis Andrés Cáceres conversa con la maestra sobre sus trabajos etnomusicológicos, su actividad concertística, su afición y cercanía a la música criolla y su descubrimiento de vertientes populares como las bandas de música del Bajo Piura. La maestra Yep deja testimonio, además, de qué significa para un peruano vivir en el extranjero y ser una suerte de embajador cultural de su país, ofreciendo a un público ajeno una música “exótica, dentro de lo exótico” como define Yep al vals criollo presentado a públicos europeos.

La sección de Reseñas incluye el repaso de tres destacadas publicaciones acerca de la música de nuestro continente: *La invención de la música latinoamericana* de Pablo Palomino, revisada por la musicóloga venezolana Mariantonia Palacios, quien hace una acuciosa lectura de un sesudo texto que se da a la tarea de revisar la conceptualización de “lo latinoamericano” y cómo lo mismo puede ser un concepto social o político que una etiqueta ceñida a intereses mercantiles; yo reseño *La mirada desde la música popular latinoamericana* de Tania da Costa García, donde la autora analiza el papel de la músicas emblemáticas de los años 40–70 del siglo XX de América Latina en tres espacios muy definidos: Argentina, Chile y Brasil y las respuestas creativas de compositores e intérpretes a una coyuntura conflictiva; y, finalmente, *Reimaginando la música inca. Discursos indigenistas en la música de arte de América Latina, 1910–1930* de Vera Wolkowicz, al cual la musicóloga Zoila Vega hace una aproximación oportuna, ponderando la sistematización de los elementos que integran el libro, la sólida estructura narrativa, el adecuado manejo de fuentes, la precisa mirada al mundo de la ópera de principios del siglo XX y valora el epílogo –“casi un artículo aparte”, dice la reseñadora– que resume los no pocos hallazgos del libro.

Para cerrar ANTEC está la sección Revista de revistas. Aquí se da cuenta de la presencia en los medios académicos de tres publicaciones hermanas de la nuestra: 1. *Resonancias* de la Pontificia Universidad Católica de Chile, revisada por Francisca Moraga; 2. *Música Latinoamericana hoy*, órgano que nace en el seno del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, con sobresalientes contribuciones de creadores sudamericanos y cuya reseña hice con particular disfrute, y 3. *Cuadernos Arguedianos* revista de la Universidad Nacional de Folklore José María Arguedas, cuya vigésimo séptima edición da cuenta de temas como música y producción discográfica, gestión de museos, y también sobre prácticas andinas como el carnaval, el ejercicio de cargos, rituales funerarios, danza tradicional y conjuntos de música en varias regiones del país. Ricardo López Alcas, forjado en las aulas de la UNM y de la UNFJMA, se encarga de pormenorizar puntualmente el contenido de este número de obligada lectura para los interesados en la cultura y las expresiones populares de nuestro país.

Aurelio Tello Malpartida
Editor responsable de ANTEC



DOSSIER

*Centenario de la muerte de
José María Valle Riestra*



Centenario de la muerte de José María Valle Riestra (1858–1925): Muestra iconográfica y documental

Centenary of the death of José María Valle Riestra (1858–1925): Iconographic and Documentary Exhibition

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



Marco Agustín Baltazar Laguna
Universidad Nacional de Música
Lima, Perú
2015075013@unm.edu.pe
 <https://orcid.org/0000-0002-1939-4340>



01. Iconografía



Figura 1
José María Valle Riestra.
A su primo Carlos Pezet.



Figura 2
Valle Riestra y la bohemia de su tiempo: De pie, izquierda a derecha: Pedro López Aliaga, Crisanto Elías, Luis Astete, José María Valle Riestra, Scipión Llona, Eduardo Bueno, Hermilio Granda. Sentados: José Carlos Bernal, Andrés Álvarez Calderón, Carlos Baca Flor, José Granda, Víctor Pezet Ortiz de Villate y Adolfo Pezet. Revista *Mundial*, 28-jul-1921, (año II), núm. extraordinario.



Figura 3
Foto Hermanos Courret,
1891.



Figura 4
ca. 1891.



Figura 5
Valle Riestra y sus hijos
Carlos y Rosa.



Figura 6
Ilustración peruana,
18-feb-1909, (1)4,
pp. 91-92.



Figura 7
Revista Musical America,
9-oct-1915, (XXII)23, p. 40.

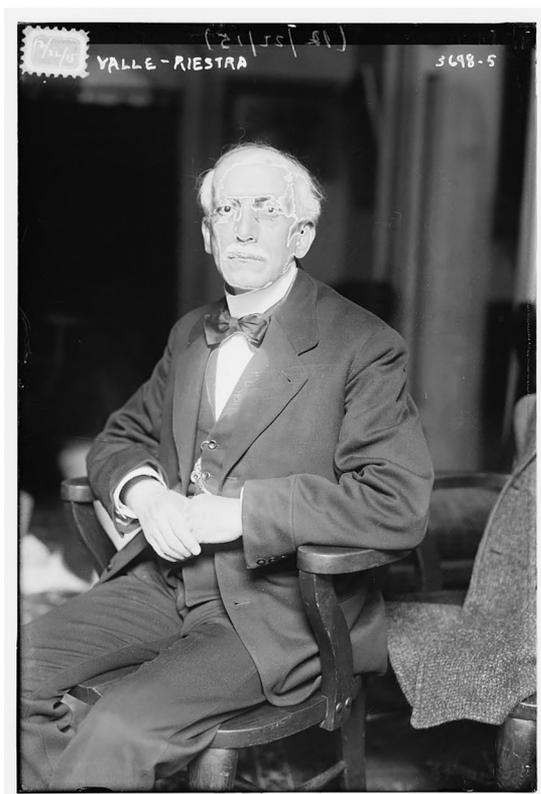


Figura 8
Biblioteca del Congreso,
Washington, 1915.

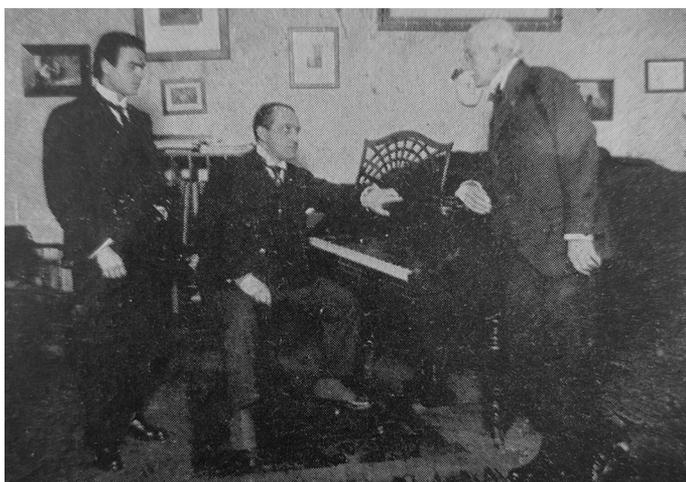


Figura 9
José María Valle Riestra,
Federico Gerdes, Luis
González del Riego. Revista
Variedades, 29-jul-1916,
(12)439, s/p.



Federico GERDES

José María VILLA RIESTRA

Para Eduardo Walter Stubbs --
pequeño homenaje de "Lo que el viento
se llevó" y de su hermosa charla en
recuerdo del gran músico peruano José
María Valle Riestra:

Federico Gerdes tocando trozo de
"Los Maestros Cantores" y José María Valle-
Riestra siguiendo la ejecución al piano
con una partitura de boltillo.
Lima, febrero 1943.

J. BASELLI G.
Lima-Perú
BOECKER 388

Figura 10
José María Valle Riestra y Federico Gerdes.
Foto cedida por Walter Eduardo Stubbs.



Figura 11
José María Valle Riestra y María Luisa Escobar. Estreno de *Ollanta*, 1920. Revista *Variedades*, 25-set-1920, núm. 17, p. 976.



Figura 12
Concierto de homenaje a José María Valle Riestra por Vicente Stea.

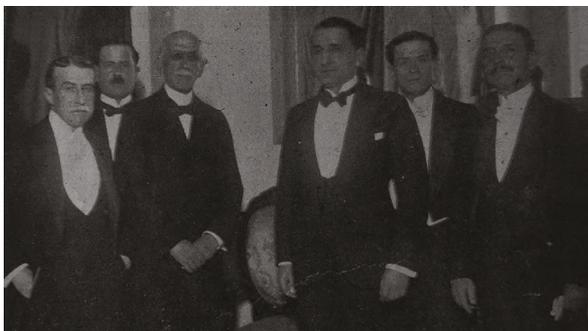


Figura 13
José María Valle Riestra y el presidente Augusto B. Leguía. Estreno de *Ollanta*, 1920.



Figura 14

Caricatura de José María Valle Riestra por Carlos Romero, en Eduardo Rebagliati, “El hombre del día. José María Valle Riestra, compositor y artista”. *Revista Mundial*, 18-abr-1924, (IV)205, s/pp.

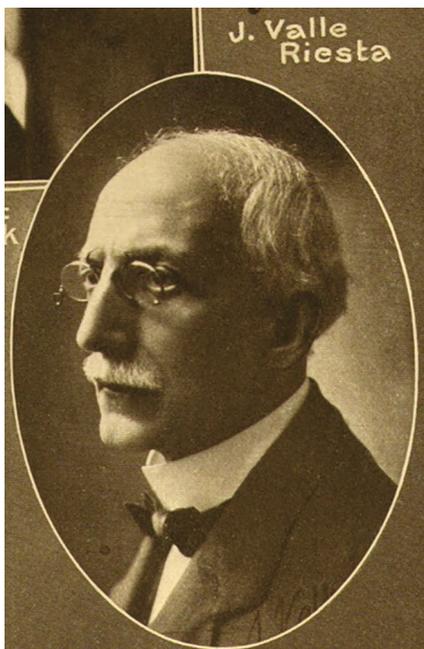


Figura 15
José María Valle Riestra en la Colección
La mejor música del mundo.



Figura 16
José María Valle Riestra, última foto.
Revista *Variedades*, 31-ene-1925, (21)883, s/p.



Figura 17
Guillermo Apesteuguía. Retrato de la cabeza yacente de José María Valle Riestra. Revista *Variedades*, 31-ene-1925, (21)883, s/p.



Figura 18
Máscara mortuoria de José María Valle Riestra.

02. Galería de portadas

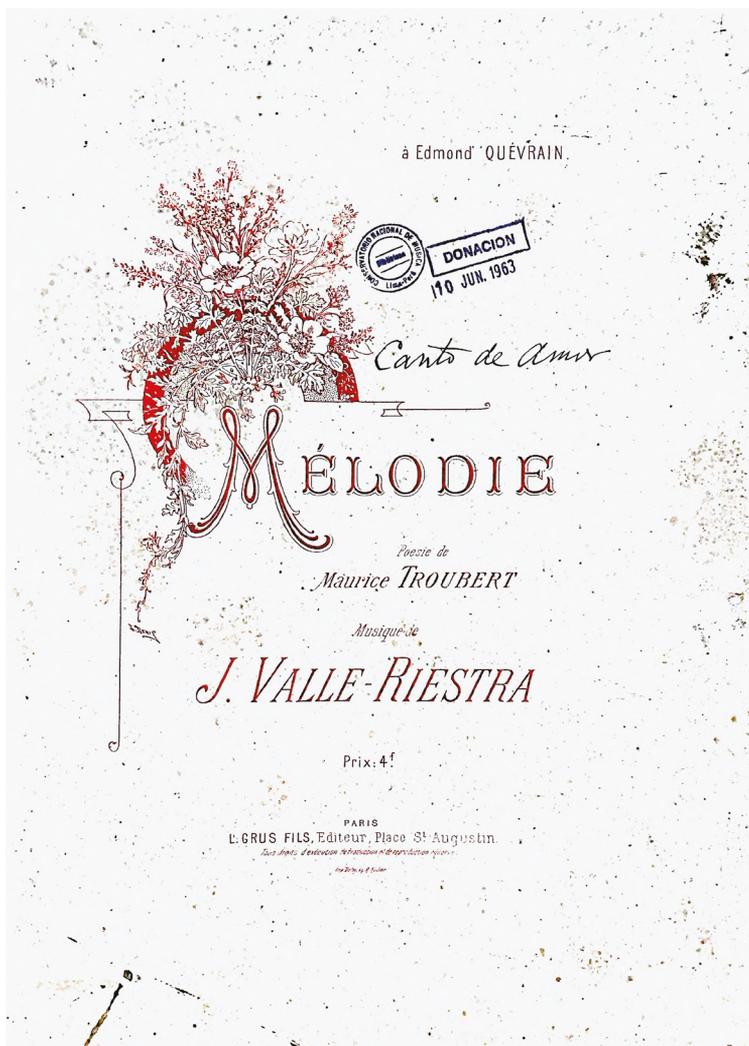


Figura 1
Melodie. 1898.



Figura 2
En oriente. 1894.



Figura 3
Chant d'amour. 1898.

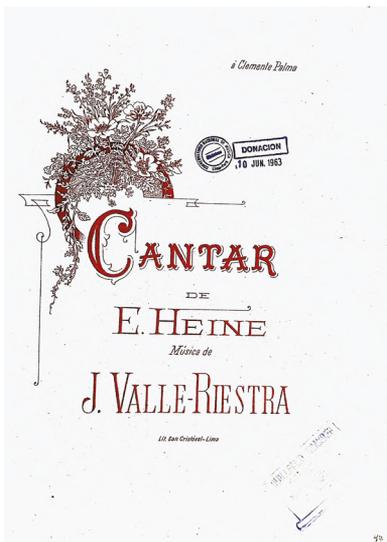


Figura 4
Cantar de E. Heine.

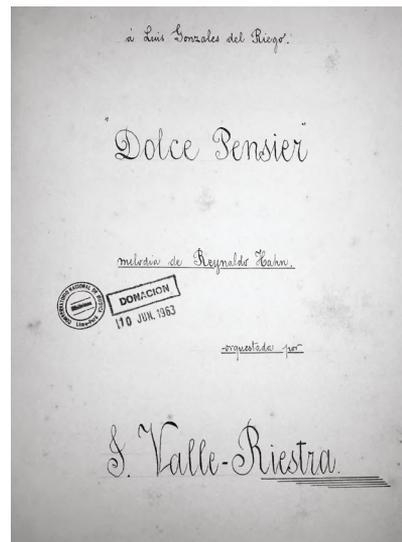


Figura 5
Dolce pensier, ca. 1908.

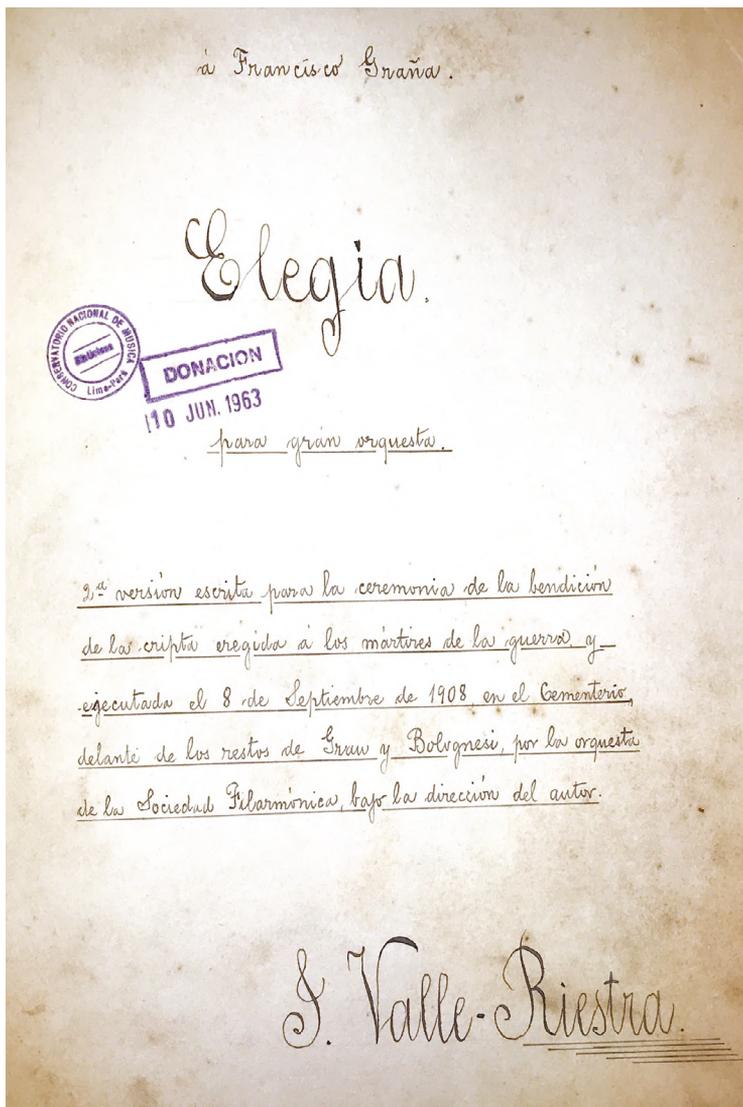


Figura 6
Elegía, 1908.

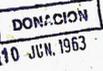
MP 1046
V3

11046
13

al Excmo Señor Augusto B. Leguía.
Junio de 1909

Marcha Solemne.

(Basada en el trazo de Banderas)

J. Valle-Riestra.

Ejecutada por primera vez en
la Catedral de Lima el día
28 de Julio de 1909.

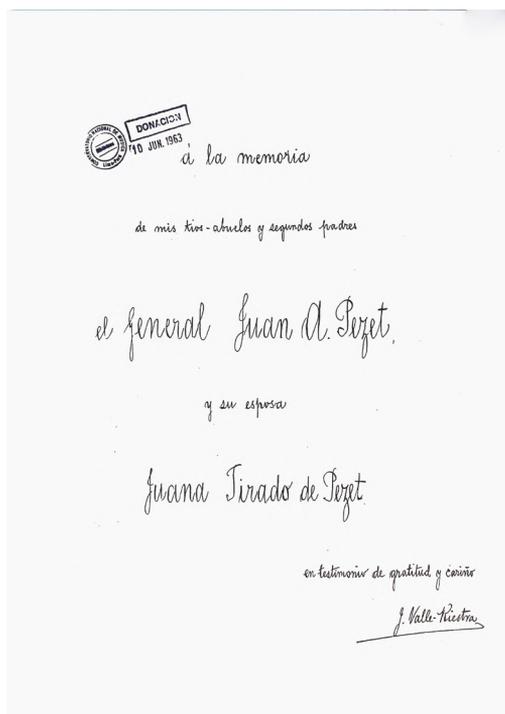
declarada oficial por decreto supremo de 21 de setiembre de 1912.

Partitura.

Figura 7
Marcha solemne, 1909.



Figura 8
Misa de Réquiem, 1912.



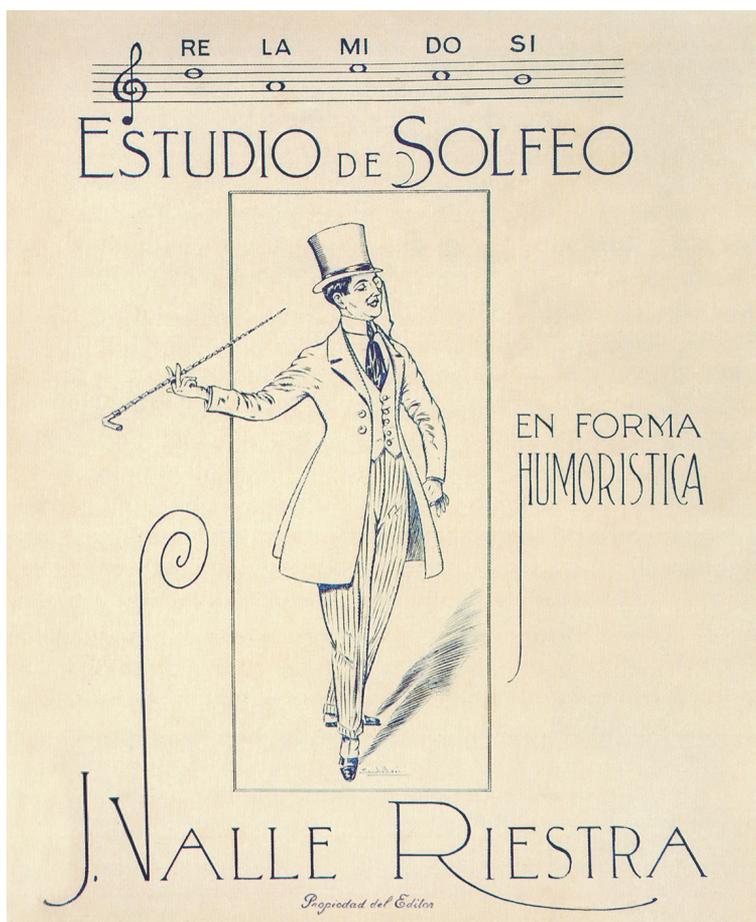


Figura 9
Estudio de solfeo, 1915.



Figura 10
Ollanta, Reminiscencias. 1921.

03. Galería de manuscritos e impresos

The image shows a handwritten musical score for "Ave María" by José María Valle Riestra. The score is written on four staves for voices (Soprano 1st, Soprano 2nd, Contralto 1st, and Contralto 2nd) and a piano accompaniment. The title "Ave María" is written in the center. The composer's name "J. Valle Riestra" is written in the top right corner. The score includes the following lyrics: "A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - ma Do - mi - nus te - cum Do - mi - nus te - cum Be - ne - di - cta tu in om - ni - bus Do - mi - nus te - cum Be - ne - di - cta tu in om - ni - bus". The score is marked "muy lento" and "pp.". There are handwritten notes in the top left corner: "a mis hermanos de la Unión y Unión de los jóvenes de Dios por el establecimiento de la Unión". The page number "8" is written at the bottom center.

Figura 1
Ave María, 1923.

a Othon Gastaneta.

COLECCIÓN NACIONAL DE MUSICA
LIMA
DONACION
10 JUN. 1961

Calma y tormenta.

Tróvoda para canto.

Poesía y música de J. Valle-Cristóbal

Largo sostenuto

Piano.

p. moderando.

Sonris la li - mos del cloro hori - zon fe Es -
con - de - se el sol.

Figura 2
Calma y tormenta.

562
ARIETTE

SHELLEY
Letra española por
María Paz Sainsborg

J. VALLE-RIESTRA

Lento

pp

p

pp cantabile ma leggiero

L.H.

As the moon's soft splen - - dor, O'er the
Cual ola-ro de lu - - na, Cu - ya

faint, cold, star - light of heav - en is
luz nos da - bri - llo y es - plen -

thrown So thy
dor, A - si tu

1085 Copyright MCMXVII, by The University Society, Inc. *Medium*

Figura 3
Ariette (En *La mejor música del mundo*, 1922).

1

à Juan G. THORNDIKE.

ÉLÉGIE

J. VALLE-RIESTRA.

POUR PIANO

Largo appassionato e dolente.

J.1.

Figura 4
Elegie, 1894.

al señor baroque Surayne.

"Per amica silentia lunae"
Virgilio.

En Oriente

Bozeto para Orquesta.

J. Valle Riestra

110 JUN. 1963

Lento. $\text{♩} = 48$

pp. *pp.* *ritard.*

mf.

rall. a dim.

peco int. marcato. *pp.*

p. a tempo. *multo ritard.*

Ped. *Ped.*

pp. *mf.* *con briv.* *f.* *ff.*

Poco meno lento. $\text{♩} = 84$

Figura 5
En oriente, ca. 1894.


DONACION
10 JUN. 1963

Nostalgie d'amour.

Mélodie.

Poesie de Camille Bruno G. Valle. Kiestra

Chant. *Allegro lento.* *adce.*
C'e-tait dans les bois.....

Piano. *Allegro lento.* *Adouc et très lié.*
ped.

..... en d'vail

Nous marchions les mains en la-
rall.

- se - es, mêlant nos rê-veux ses pen-sé - es!...

rall. *p.* *molto rall.*

55

Figura 6
Nostalgie d'amour, ca. 1900.

á Pedro López-Albarrán.

O Salutaris.

Oratoria á 4 voces.

J. Valle-Riestra.

Lento.

Sopranos

Contraltos

Tenores

Bajos

p. cresc.

O Sa-lu-ta-ris

p. cresc.

O Sa-lu-ta-ris Hos-ti-a,

p. cresc.

O Sa-lu-ta-ris Hos-ti-a, que ce-li pan-

p. cresc.

O Sa-lu-ta-ris Hos-ti-a, que

que ce-li pan-dis

Figura 7
O salutaris, 1906.

Atahualpa. Primer Acto. *J. Valle-Riestra*

D
Adagio assai. *ff.* *prezento.* *f.*

Flautas.
Flautas. *ff.*
Oboes. *ff.*
Coros ingleses. *ff.*
Clarinetos en si b. *ff.*
Clarinetos bajor si b. *ff.*
Fagotes. *ff.*
4 Trompas cromáticas en fa.
4 Trompetas cromáticas en fa.
2 Tubaes tenores en m. b.
2 Tubaes bajos
1 Tuba Contrabajo.
4 Tambores
2 Tambores 2º
2 Bajos
2 Arpas 1º
2 Arpas 2º
4 Flautas de paja de 9
1 Boina
1 Pielito
1 Triángulo
2 Triángulos 2º
2 Triángulos
1 Castañuelas
1 Contrabajo

BIBLIOTECA NACIONAL DE PERU
DONACION
10 JUN. 1963

Figura 8
Atahualpa. 1920

Á. LOUSCHKA

1

N.º RONDEL

Moderato ($\text{♩} = 100$) J. Valle-Riestra

piano

ten. *p dolce* *rall.*

ten. *pp* *cresc.* *f* *poco dim.* *pp rall.*

ten. *a tempo* *cresc.* *cresc. poco a poco:*

ten. *ff* *fff* *rall. e dim. dolciss p.* *meno molto rit.* *pp*

9-3-52

Figura 9
Rondel.

MP 2079.L9
v3

Te Deum.

5 pags
Para coro mixto y orquesta.

al Dr. ...

17 JUN. 1963

J. Valle-Riestra

Sin medida.

Celebrante.

Te De - um lau - da - . - mus Te Dominum con - fi - te - - mur

sin medida.

muy lento.

Sop. 1^o p.
Te æ - ter - num Pa - trem Om - nis terra ve - ne - ra - - tur. Ei - bi om - nes

Sop. 2^o p.
Te æ - ter - num Pa - trem om - nis terra ve - ne - ra - - tur. Ei - bi om - nes

Ten. p.
Te æ - ter - num Pa - trem om - nis terra ve - ne - ra - - tur. Ei - bi om - nes

Baja p.
Te æ - ter - num Pa - trem om - nis terra ve - ne - ra - - tur. Ei - bi om - nes

Nr. 3 - Carl Fischer, New York.

Figura 10
Te Deum, ca. 1920.

04. Catálogo de obras

El presente catálogo se ajusta a la siguiente ficha:

Signatura
Título. Género. Dotación. Edición. Fecha.
Datos de la portada, presentados en forma diplomática
Incipit musical
Incipit literario
Observaciones, donde se registran datos diversos como dedicatorias, firmas, *copyright*, etcétera.
Enlaces externos, para la localización, consulta o audición de las obras.

Abreviaturas: pno, piano; V, voz; fl, flauta; ob, oboe; cl, clarinete; fg, fagot; arp, arpa; vln, violín; va, viola; vc, violonchelo; cb, contrabajo; timp, timbales; perc, percusión; cu, cuerdas; S, soprano; A, alto; T, tenor; B, bajo; Mz, mezzosoprano; Orq, orquesta; Sinf, sinfónica; Sol, solistas; Co, coro; mix, mixto; fem, femenino; s.f., sin fecha; ca., circa.

JMVRoor

Ariette. Canción. V y pno. Manuscrito. ca. 1917.

“à Guillermo Salinas Cossio / “Ariette” / from Shelley / J. Valle–Riestra”.

The musical score is for a piano and voice piece. It is in 3/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo is 'Lento' and the mood is 'Schelley'. The score shows a vocal line and a piano accompaniment. The piano part starts with a piano (p) dynamic and a pedaling instruction (Ped.). The vocal line has a '3' (triple) marking. The piano accompaniment has a '3' (triple) marking and a 'sempre ppp' (pianissimo) instruction. The score ends with a fermata over the final chord.

As the Moon's soft splendor

Inicio de la partitura: “Ariette/ Shelley / ¿Visteis la luna reflejar serena / Sobre las olas de la mar sombría? / Espronceda”. Final de la partitura, firmado: “J. Valle–Riestra”.

Versión editada: The University Society Inc. New York. 1917. “562 / ARIETTE / SHELLEY / Letra española por / María Paz Sainsborg / J. VALLE–RIESTRA”.

Fin de primera página: “Copyright MCMXVII, by The University Society, Inc”.

<https://bit.ly/3SoWDDz>

<https://bit.ly/4kdaSra>

JMVRooz

Atahualpa. Ópera. Sol, Co y Orq Sinf: 1+2,2+1,2+1,2 / 4445 / 2 arp / 4 timp / perc / cu. Manuscrito. 1912. “ATAHUALPA / ÓPERA EN TRES ACTOS / LETRA Y MÚSICA DE / J. VALLE-RIESTRA”.
Libreto: José María Valle-Riestra.



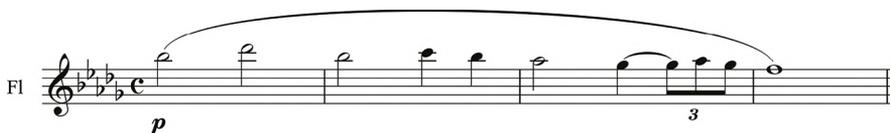
Id sacerdotes y cubrid el suelo de ricas telas
Principio de la partitura: “Empezado el día / Abril de 1906–Callao. Final de la partitura: “Lima Laus Deo. / Febrero 17 de 1912 / J. Valle Riestra”.
Biblioteca de la Universidad Nacional de Música: fragmentos del segundo y tercer acto.
<https://bit.ly/4dBwAT8>

Atahualpa. Ópera. Sol, Co y pno. Manuscrito. ca. 1906–1912.
“Atahualpa / Primer acto / Poesía y música de J. Valle Riestra”.



Id sacerdotes y cubrid el suelo de ricas telas
<https://bit.ly/4jodJwp>

“Marcha de la coronación” de la ópera *Atahualpa*. Marcha. Orq Sinf: 1+2,2+1,2+1,2 / 4453 / 2 arp / timp / perc / cu. Impresa. 1936 [edición póstuma].
“DIRECCIÓN / “ATAHUALPA” / Marcha de la coronación / del 1er acto / J. M. VALLE RIESTRAS / EDITORIAL MUSICAL / MALDONADO / LIMA”.



Ejemplares en la Universidad Nacional de Música y la Biblioteca Nacional del Perú.

<https://bit.ly/4klMUKy>

JMVR003

Ave Maria. Motete. V y pno. Manuscrito. ca. 1878.

Ave Maria gratia plena

Primera composición del autor. Partitura no ubicada.

JMVR004

Ave Maria. Motete. Co fem: S 1, S 2, A 1, A 2. Manuscrito. 1923.

“Ave María / coro a capella para voces femeninas / a mis hermanos / Scipión y Luisa / damos gracias a Dios por / el restablecimiento de Scipión. / J. Valle–Riestra”

Muy lento
pp

S 1

A - ve Ma - rí - a

Ave Maria gratia plena

Final de la partitura, costado inferior derecho: “Lima, Enero 25 de 1923 / J. Valle–Riestra”.

<https://n9.cl/1gc2u>

JMVR005

Boceto de fuga a 4 voces N°1 – en re mayor. Fuga. Pno. Manuscrito. ca. 1908.

“A FEDERICO GERDES. / BOCETO DE FUGA / A 4 VOCES. / N°1 – EN RE MAYOR. / J. VALLE–RIESTRA”.

Allegro scherzando.

p *cresc.*

<https://n9.cl/5auv5>

JMVR006

Boceto de fuga a 4 voces N°2 – en sol menor. Fuga. Pno. Manuscrito. ca. 1908.

“A LUIS GONZÁLEZ DEL RIEGO. / BOCETO DE FUGA / A 4 VOCES. / N°2 – EN SOL MENOR. / J. VALLE–RIESTRA”.

Lento

p triste

<https://n9.cl/5auv5>

JMVR007

Calma y tormenta. Canción. V y pno. Manuscrito. s/f.

“á Jhon Gastañeta / Calma y tormenta / Poesía y música: J. Valle–Riestra”.

Largo sostenuto

Musical notation for the vocal line of 'Calma y tormenta'. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 12/8. The melody begins with a rest, followed by a series of eighth and quarter notes, and ends with a quarter rest. A dynamic marking of *p* is placed below the first note.

p Tras la li - nea del cla-ro ho-ri - zon - te

Tras la línea [sic] del claro horizonte

<https://n9.cl/7ey7g>

JMVR008

“Canción del ciclista y cuartettino” de la zarzuela *El comisario del Sexto*. Canción. SATB y pno. Manuscrito. 1902.

“El Comisario / Canción del ciclista y cuartettino / J. Valle–Riestra”.

Allegro grazioso.

Musical notation for the piano accompaniment of 'Canción del ciclista y cuartettino'. The key signature is three flats and the time signature is 6/8. The notation shows the right and left hands of the piano, with a dynamic marking of *p* in the right hand.

Como yo iba en bicicleta segui [sic] al coche cual saeta

Final de la partitura: “Lima, Febrero de 1902 / J. Valle–Riestra”.

<https://n9.cl/wanlep>

JMVR009

Cantar de E. Heine. Canción. V y pno. Impreso: Lit. San Cristóval – Lima. s/f.

“á Clemente Palma / CANTAR / DE / E. HEINE / Música de J. VALLE–RIESTRA / Lit. San Cristóval – Lima / GUILLERMO BRANDES”.

Un poco agitato

Musical notation for the vocal line of 'Cantar de E. Heine'. The key signature is two flats (B-flat, E-flat) and the time signature is 2/4. The melody starts with a quarter rest, followed by a series of quarter and eighth notes, and ends with a quarter rest. A dynamic marking of *p* is placed below the first note, and a *dolce* marking is placed above the second note.

p Ni - ña so-bre mi pe - cho pon tu ma - no

Niña, sobre mi pecho pon tu mano.

<https://n9.cl/cmphe>

JMVR010

Chant d'amour. Canción. V y Orq Sinf: 2222 / 2200 / 2 timp / arp / cu. Manuscrito. 1898.

“A Edmond Quévrain / CHANT D'AMOUR / MELODIE POUR VOIX DE TENOR OU DE SOPRANO / PARTITION D'ORCHESTRE / J. VALLE RIESTRA; [Tercera página:] à Edmond Quévrain/ CHANT D'AMOUR/ Melodie avec accompagnement dé orchestre / Poésie de MAURICE TROUBERT. / MUSIQUE de J. VALLE-RIESTRA”

Moderato espress *trés doux*

p Dans tes beaux yeux que j'a - do - re Je croix voir cha-que jour

Dans tes beaux yeux que j'adore

Dedicataria: “al distinguido Maestro/ Señor Francisco Francia./ recuerdo de su afmo. amigo / J. Valle Riestra. / Lima, Diciembre 29 de 1898”.

<https://n9.cl/l9adr>

JMVR011

Dolce pensier (Reynaldo Hahn). Canción. V y Orq Sinf: 2222 /1000 /perc / 2 timp / cu. Manuscrito. 1898.

“à Luis Gonzáles del Riego / Dolce Pensier / melodía de Reynaldo Hahn / orquestada por / J. Valle-Riestra”.

Andantino **3** *dolce*

p Por-che in te-rra o-gni spir - to ad un mor - tal

Poiche in terra ogni spirto ad un mortal

Costado inferior izquierdo de la partitura: “(escrita en Agosto de 1898).” Costado inferior derecho, firmado: “J. Valle-Riestra”.

<https://n9.cl/8xnwl>

JMVR012

Élégie. Elegía. Pno. Impreso: Imp. A. Chaimbaud et Cie. 20, rue de la Tour d'Auvergne. 1894.

“à Juan G. THORNDIKE / POUR PIANO / J. VALLE-RIESTRA”

Largo appassionato e dolente.

p *dolciss.*

<https://n9.cl/gdnf7l>

Elegía. Elegía. Orq cu: vln I, vln II, va, vc, cb. Manuscrito. ca. 1898.

“Elegía / para instrumentos de cuerda / J. Valle–Riestra; [Segunda página:] à Juan G. Thorndike / Elegía / para instrumentos de cuerda / J. Valle – Riestra”.



Firmada por el compositor.

<https://n9.cl/4ozqy>

Elegía. Elegía. Orq Sinf: 1+2,220 / 4231 / timp / perc / cu. Manuscrito. 1908.

“à Francisco Graña / Elegía / para gran orquesta / 2ª versión escrita para la ceremonia de la bendición / de la cripta eregida [sic] a los mártires de la guerra y / ejecutada el 8 de Septiembre de 1908 en el Cementerio, / delante de los restos de Grau y Bolognesi, por la orquesta / de la Sociedad Filarmónica, bajo la dirección del autor. / J. Valle–Riestra”; [Segunda página:] “à Francisco Graña / Elegía / Lamento y glorificación / J. Valle–Riestra”.

Firmada por el compositor. Esta versión presenta dos secciones nuevas: la primera, como transición armónica y orquestal para la segunda que cita y desarrolla el tema del Himno Nacional del Perú.

<https://n9.cl/15zu6f>

JMVR013

El cigarrero de Huacho. Zarzuela. ca. 1900.

Basada en la tradición homónima de Ricardo Palma.

JMVR014

En oriente. Poema sinfónico. Pno. Manuscrito. *s/f*.

“al Señor Enrique Swayne / En Oriente / Boceto para orquesta. / J. Valle–Riestra”.

The image shows a musical score for Piano. The tempo is marked "Lento" with a metronome marking of 48. The score begins with a dynamic marking of *pp*. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, then a half note A4. A slur covers the next two measures, which contain two triplet eighth notes: G4-A4 and G4-A4. This is followed by a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The piece ends with a triplet of eighth notes: G4-A4-B4. The score includes dynamic markings of *pp*, *recitando.*, and *sfz*.

Dedicataria: “Al Sr. Enrique Swayne / En Oriente / Boceto para Orquesta / (“Per amica silentiae lunae” / Virgilio) / J. Valle–Riestra”. Se encuentra en la biblioteca de la UNM.

<https://n9.cl/as6mb1>

Versión impresa: “al Señor Enrique Swayne / (“Per amica silentiae lunae”) / Virgilio / EN / Oriente / Boceto / para ORQUESTA. / J. VALLE-RIESTRA/ Reducción para piano por el autor / propiedad del editor / GUILLERMO BRANDES ESPADEROS 529 / LIMA / ALMACÉN / DE PIANO, INSTRUMENTOS Y MÚSICA. La / Propiedad para todos los países”.

<https://n9.cl/bkzjyi>

En oriente. Poema sinfónico. Orq Sinf: 1+2,2+1,22 / 4/231 / 2 timp / perc / arp / cu. Manuscrito. ca. 1913. “al Señor Enrique Swayne / En Oriente / Boceto para orquesta. / J. Valle-Riestra”.



Dedicatoria: “Al Sr. Enrique Swayne / En Oriente / Boceto para Orquesta / “Per amica silentiae lunae” / Virgilio / J. Valle – Riestra”. Final de la partitura, firmado: “J. Valle-Riestra”. Se encuentra en la biblioteca de la UNM.

<https://n9.cl/poxomc>

Impreso: EDITORIAL CARLOS V. MALDONADO / PASAJE CORREO 4 Y 6. LIMA. PERÚ. // Editorial Musical / MALDONADO / LIMA – PERÚ / Setiembre de 1936. [ed. póstuma].

“EN ORIENTE” / Boceto para Orquesta / Impresión auspiciada por el H. Concejo / Provincial de Lima, en homenaje al IV Cen- / tenario de la fundación de esta ciudad. / Siendo Alcalde el Sr. Don Luis Gallo Po- / rras e Inspector de Espectáculos el Sr. Don / Ernesto Araujo Alvarez [sic] R. / EDITORIAL MUSICAL / MALDONADO / PASAJE CORREO LIMA. PERÚ”.

Dedicatoria: “Al Sr. Enrique Swayne / EN ORIENTE / BOCETO PARA ORQUESTA / “Per amica silentiae luna” / Virgilio / Assai lento / J. Valle Riestra”.

Se ubica en el Fondo antiguo de la BNP.

JMVR015

Estudio de solfeo en forma humorística. Estudio. V y pno. Manuscrito. ca. 1915.

“à Marina Vantosse y Amelia Riva / Para Federico Gerdes / afectuosamente / J. Valle – Riestra / Estudio de Solfeo en forma / humorística / J. Valle Riestra”.



Final de la partitura firmado: “J. Valle-Riestra”.

<https://n9.cl/45zc3>

Estudio de solfeo en forma humorística. Estudio. V y pno. Impreso. ca. 1915.

“RE LA MI DO / ESTUDIO DE SOLFEO / EN FORMA HUMORÍSTICA / Sendellari / J. VALLE-RIESTRA”.

Dedicataria: “para Marina Vantosse y Amelia Riva”.

<https://n9.cl/xdhuo>

JMVR016

La Perricholi. Opereta. No ubicada. ca. 1900.

Libreto: Federico Blume

JMVR017

Marcha solemne. Marcha. Orq Sinf: 1+2,2+1,2+1,2 / 4431/ 2 timp / perc / 2 arp / cu. Manuscrito. 1909.

“al Excmo Señor Augusto B. Leguía / Junio de 1909 / Marcha Solemne / (basada en el toque de Banderas) / J. Valle – Riestra / Ejecutada por primera vez en la Catedral de Lima el día 28 de julio de 1909. / declarada oficial por decreto supremo de 21 de Setiembre de 1912. / Partitura”.

Allegro pomposo

divisi.

Vln I

ff

The image shows a musical score for Violin I. It is titled 'Allegro pomposo' and includes the instruction 'divisi.' above the staff. The score begins with a dynamic marking of 'ff' (fortissimo). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes with various accents and slurs, indicating a complex and rhythmic piece.

Final de la partitura: “Laus Deo/ Lima, Julio 19 de 1912/ J. Valle Riestra”.

<https://n9.cl/ckrp8>

JMVR018

Mélodie. Canción. V y pno. Impreso: Imp. Delay, 49. R Rodier. 1897.

“à Edmond Quévrain / Mélodie / Poésie de / Maurice TROUBERT / Musique de / J. VALLE-RIESTRA / Prix: 4f / Paris / L. GRUS FILS, Éditeur, Place St. Augustin / Tous droits d'exécution de traduction et de reproduction réservés”.

Moderato espress.

p Dans tes beaux yeux que J'a - do - re Je crois voir cha-que jour

The image shows a musical score for a song titled 'Moderato espress.'. The score is in G major and common time. It features a melodic line with lyrics: 'Dans tes beaux yeux que J'a - do - re Je crois voir cha-que jour'. The dynamic marking is 'p' (piano).

Dans tes beaux yeux que j'adore

Misma obra titulada después como *Chant d'amour* para voz y orquesta.

<https://n9.cl/xzbd8>

Edición de Lima: *Mélodie*. Canción. V y pno. Impreso. ca. 1900.

“à Edmond Quévrain / Mélodie / Poésie de / Maurice TROUBERT / Musique de / J. VALLE-

RIESTRA / GUILLERMO BRANDES, ESPADEROS 529 LIMA / ALMACÉN / DE PIANOS, INSTRUMENTOS Y MÚSICA”.

Código Brandes: G. 200 B. Colección Holzmann, resguardada en el Fondo Antiguo de la BNP.

JMVR019

Misa de Réquiem. Misa. SATB, Co mix y pno. Manuscrito. 1912.

“Para Cuatro Voces Solas, Coros y Orquesta / J. Valle Riestra”.

Lento

Requiem aeternam dona eis Domine

[Segunda página:] “á la memoria de mis tíos–abuelos y segundos padres / el general Juan A. Pezet y su esposa Juana Tirado de Pezet / en testimonio de gratitud y cariño / J. Valle Riestra”. Página final: “Laus Deo! Lima, junio de 1912 / J. Valle Riestra”. Existe otro ejemplar del *Benedictus*, para coro mixto y piano.

<https://n9.cl/wj66v>

Impreso de la secuencia “Dies Irae” de la *Misa de Réquiem*. Secuencia. SATB, Co mix y pno. INDUSTRIAL gráfica S.A., Chavín 45, Lima 5. 1975 [ed. póstuma]

“INC / Dies Irae / de la misa de réquiem / para coro, solista y orquesta / José María Valle Riestra”.

Allegro non troppo

Requiem aeternam dona eis Domine

[Segunda página:] “Copyright de esta edición: / Instituto Nacional de Cultura / Jr. Ancash 390, Lima 1, Perú”. / Carátula: “Octavio Santa Cruz”.

<https://n9.cl/5sybza>

JMVR020

Nº4 des *Reflets d'Orient* (Robert Schumann). *Bilder aus Osten*, Op. 66, Nº4. Impromptu. Orq. Sinf: 2,1+1,22 / 2000 / timp / perc / arp / cu. Manuscrito. 1894.

“à Margarita / R. Schumann / Nº4 des Reflets d'Orient / Orchestré par / J. Valle–Riestra/ (hecho en París, en Mayo 8 de 1894 / en concurso de orquestación entre / los alumnos de Mr André Gedalge)!”.

Pas vite

2ª versión: “R. Schumann – N°4 des Reflets d’Orient / Orchestré par J. V. R. / A Margarita / Paris, Mayo 8/94 / Pas vite”. Dedicada a su esposa, Margarita Correa Veyán. Última página: firmada. Existe otra orquestación de 1898.

<https://n9.cl/uv5sa>

<https://n9.cl/njii06>

JMVRo21

Nostalgie d’amour. Canción. V y pno. Manuscrito. ca. 1900.

“Nostalgie d’amour / Mélodie / Mélodie / Poésie de Camille Bruno / musique de / J. Valle–Riestra”.

Un poco lento. *dolce.*

S

C'e - tait dans le bois en A - vril

C'était dans les bois en Avril.

Final de la partitura: “Lima, Agosto 6 de 1900 / J. Valle Riestra”.

<https://n9.cl/cmphe>

2ª versión: *Nostalgie d’amour*. Canción. V y Orq Sinf: 1121 / 1000 / arp / cu. Manuscrito. ca. 1900.

“à Guillermo Salinas Cossio / Nostalgie d’amour / Mélodie / Poésie de Camille Bruno / Musique de / J. Valle–Riestra”.

C'était dans les bois en Avril

<https://n9.cl/753qf>

JMVRo22

Ollanta. Ópera. Sol, Co y Orq Sinf. Manuscrito. No ubicada. 1900.

Libreto: Federico Blume Corbacho

Primera versión de la ópera.

Ollanta. Ópera. Sol, doble Co y Orq Sinf: 1+2,2+1,2+1,2 / 4431 / 2 arp / 2 timp / perc / cu. Manuscrito. 1915.

“Ollanta/ (Ópera en tres actos de J. Valle – Riestra)”

Libreto: Federico Blume Corbacho

Maestoso.

Vln I

f

Ollanta, Ollanta fiero

Final de la partitura: “Laus Deo / Lima, Noviembre de 1915 / J. Valle–Riestra”. Segunda versión, estrenada en 1920.

<https://n9.cl/ze500>

Ollanta. Ópera. Sol, doble Co y pno. Manuscrito. 1923.

“Ollanta/ Ópera en tres actos / libreto de Federico Blume y Luis Fernán Cisneros / música de / J. Valle–Riestra. / Representada por primera vez en el Teatro Forero, / en Lima, bajo la dirección del maestro Cav: A. Padovani / el 22 de Septiembre de 1920”.

Dedicatoria: “A la dulce memoria de mi esposa Margarita y à mis hijos Càrlos y Rosa. / J. Valle–Riestra”. Primera página de la partitura: “Copyright MCMXXIII, J. Valle Riestra”. Otro ejemplar sólo del primer acto: Biblioteca de la Universidad Nacional de Música.

<https://n9.cl/ze500>

Ollanta, Reminiscencias. Fantasía. Pno. Impreso. 1921

“Sabogal / MÚSICA INCAICA / OLLANTA / REMINISCENCIAS / por el autor / JOSÉ VALLE RIESTRAS / Música / y Diseño / Propiedad de los / Editores / Guillermo Brandes y Co / LIMA – PERU / Copyright 1921”.

Allegro deciso.
brillante

Pno

Código Brandes: “G. 419 B”

<https://n9.cl/t8cti>

“Dúo – yaraví” de la ópera *Ollanta*. Aria. S, Mz y pno. Impreso. ca. 1920.

“OLLANTA / DUO – YARAVÍ / Soprano Mezzosoprano / J. VALLE–RIESTRA / Gmo. Brandes y C.I.A.”

Lento

Pno

rall.

pp

¿Por qué amas tanto a Ollanta?

Resguardado en el Fondo antiguo de la Biblioteca Nacional del Perú.

JMVR023

O Salutaris. Himno. Co mix. Manuscrito. 1906.

“Recuerdo del 28 de Julio de 1906 / O Salutaris // [2ª copia:] á Pedro López–Aliaga / O Salutaris / plegaria a cuatro voces / J. Valle–Riestra”.

Lento.
p cresc.

O Sa - lu - ta - ris Hos - ti - a,

O salutaris Hostia

Partitura, primera página: “O Salutaris / Plegaria á 4 voces. / J. Valle–Riestra”. Última página, esquina inferior derecha, firmado: “Lima, Julio 27 de 1906 / J. Valle–Riestra”.

Manuscrito en el Fondo antiguo de la BNP. 2ª copia, en la biblioteca de la Universidad Nacional de Música.

<https://n9.cl/ygcch>

JMVR024

Páginas de Álbum, N.º1. Rondel. Ronda. Pno. Impresa: Lit. San Cristoval – Lima. ca. 1900

“Á LOUSCHKA / Páginas de Álbum / N.º1. Rondel / PARA PIANO / POR / J. Valle – Riestra. / Propiedad del Editor / GUILLERMO BRANDES / ALMACÉN DE PIANOS, INSTRUMENTOS Y MÚSICA / Espaderos 237 – Lima / LIT. SAN CRISTOVAL – LIMA”.

Moderato (♩=100)
ten.

Pno
p dolce
rall.

Código Brandes: “G. B. 052”

<https://n9.cl/5auv5>

JMVR025

Preludio de *Las Rosas de Jamaica*. Preludio. Orq Sinf: 1+2,2+1,22 / 4231 / 2 timp / perc / 2 arp / cu. Manuscrito. ca. 1913.

“à Federico Gerdes / Las Rosas de Jamaica / Leyenda dramática en un acto / Preludio / J. Valle – Riestra”.

Muy lento. (♩ = 44)

Fl
pp dolciss. ***molto rall.*** ***ppp*** ***morendo.***

Final de la partitura firmado: “J. Valle–Riestra”. Estrenada por Gerdes en 1913. Se encuentra en Biblioteca de la UNM.

<https://n9.cl/hprxx>

JMVRo26

Soir. Canción. V y pno. Manuscrito. ca. 1895

“Soir / J. Valle–Riestra”.

Moderé sans lenteur



p La cen-dre d'or du jour se dis-per-se au cou chant__

La cendre d'or du jour se disperse au couchant

Principio de la partitura: “Soir / Poesie d'Armand Silvestre”. Obra incompleta.

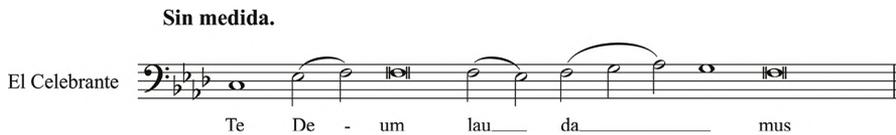
<https://n9.cl/4n1pi5>

JMVRo27

Te Deum. Himno. Co mix y pno. Manuscrito. ca. 1920

“Al Dr. D. Alberto Salomón. / Te Deum. / Para coro mixto y orquesta / J. Valle – Riestra”.

Sin medida.



El Celebrante Te De - um lau - da - mus

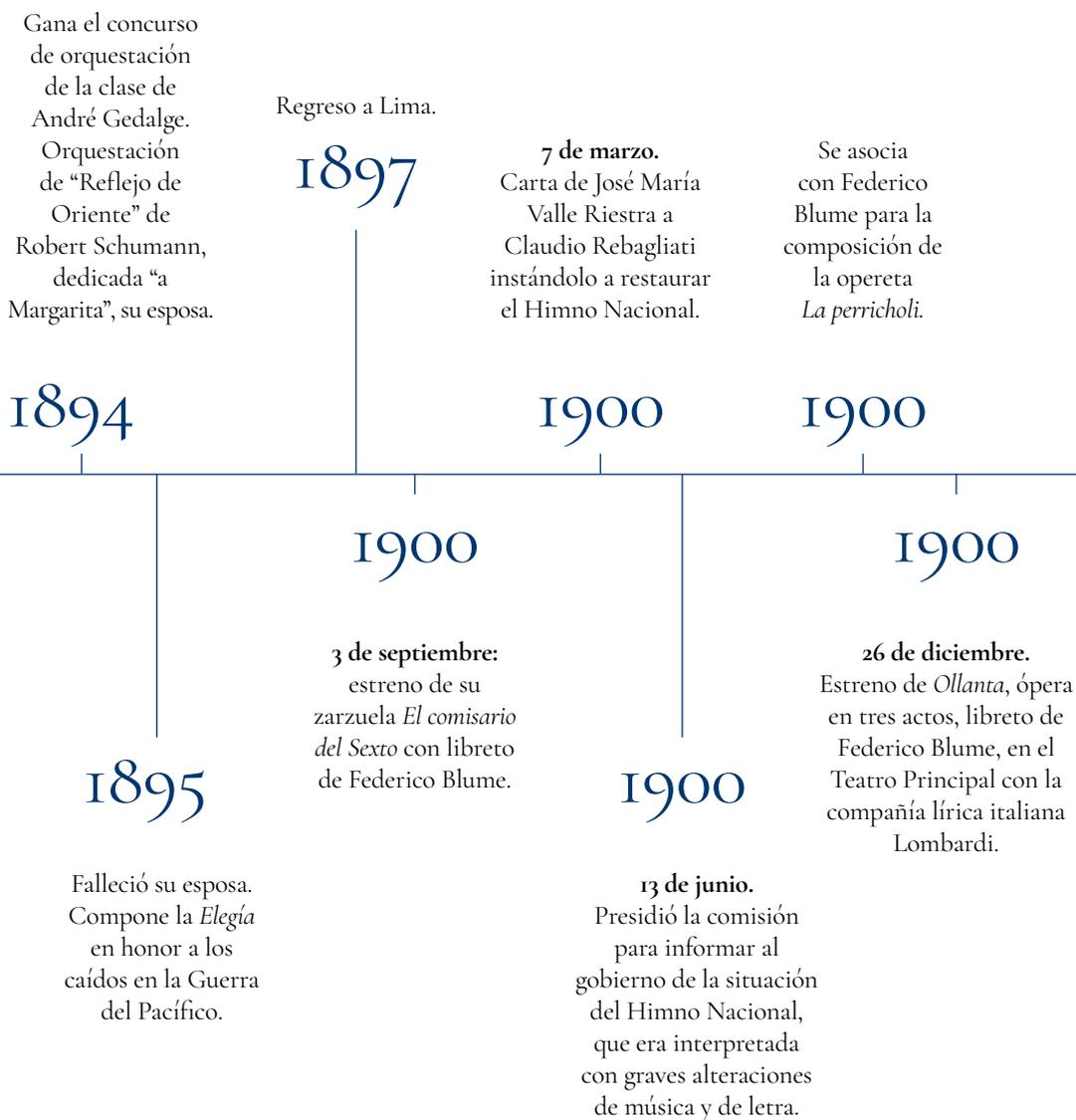
Te aeternum Patrem

Partitura inconclusa.

<https://n9.cl/dfhfi>

05. Cronología





Composición de la ópera *Atahualpa*, que queda inconclusa.

13 de febrero.
Estreno de una obra coral en la temporada de la Sociedad Filarmónica con el coro de esta institución.

Publica su *Compendio de teoría musical para uso de las alumnas de la Academia Nacional y escuelas fiscales*. Lima, Librería San Pedro.

1906–09

Profesor y subdirector de la Academia Nacional de Música.

1908

1909

Compone su *Misa de Réquiem* dedicada al general Juan Antonio Pezet, ex presidente de la República.

1912

1917

1908

8 de septiembre.
Elegía para orquesta, obra dedicada a las víctimas y héroes de la Guerra del Pacífico, por cuya ejecución la Municipalidad de Lima, con motivo de la repatriación de los restos de Miguel Grau y Francisco Bolognesi a la Cripta de los Héroes, lo premia con una medalla de oro.

1909

28 de julio.
Estreno de la *Marcha solemne*, basada en la *Marcha de Banderas* de José Sabas Libornio, dedicada al presidente Augusto B. Leguía.

1913

Diciembre.
Concierto con sus obras en la temporada de la Sociedad Filarmónica: *Réquiem* (fragmentos), *Ollanta* (coro del primer acto), *Las rosas de Jamaica*, *Atahualpa* (cuarteto y coros del primer acto) y *Elegía* (para orquesta). Director: Federico Gerdes.

22 de septiembre
– 17 de octubre.
Reestreno de *Ollanta*, con libreto modificado por Luis Fernán Cisneros, en el Teatro Forero, a cargo de la compañía Bracale. Nuevas funciones los días 9 y 10 de diciembre con la compañía Salvati.

1920

1921

1 de agosto.
Reposición del primer acto de *Ollanta* ante el cuerpo diplomático en el Teatro Forero. Se volvió a representar para todo público, en una única función en el Teatro Forero, el 22 de agosto y luego, el 27 de este mismo mes, en el Teatro Ideal del Callao.

23 de agosto.
Concierto con sus obras en la temporada de la Sociedad Filarmónica.

1923

Concierto a beneficio de José María Valle Riestra organizado y dirigido por Vicente Stea.

1924

1923

Compone *Ave Maria* para coro a 4 voces.

25 de enero.
Fallece en Lima.

1925

1924

Estreno de fragmentos de la *Misa de Requiem* en un concierto en el Teatro Municipal.

06. Necrología:

El deceso de Valle Riestra en la prensa peruana

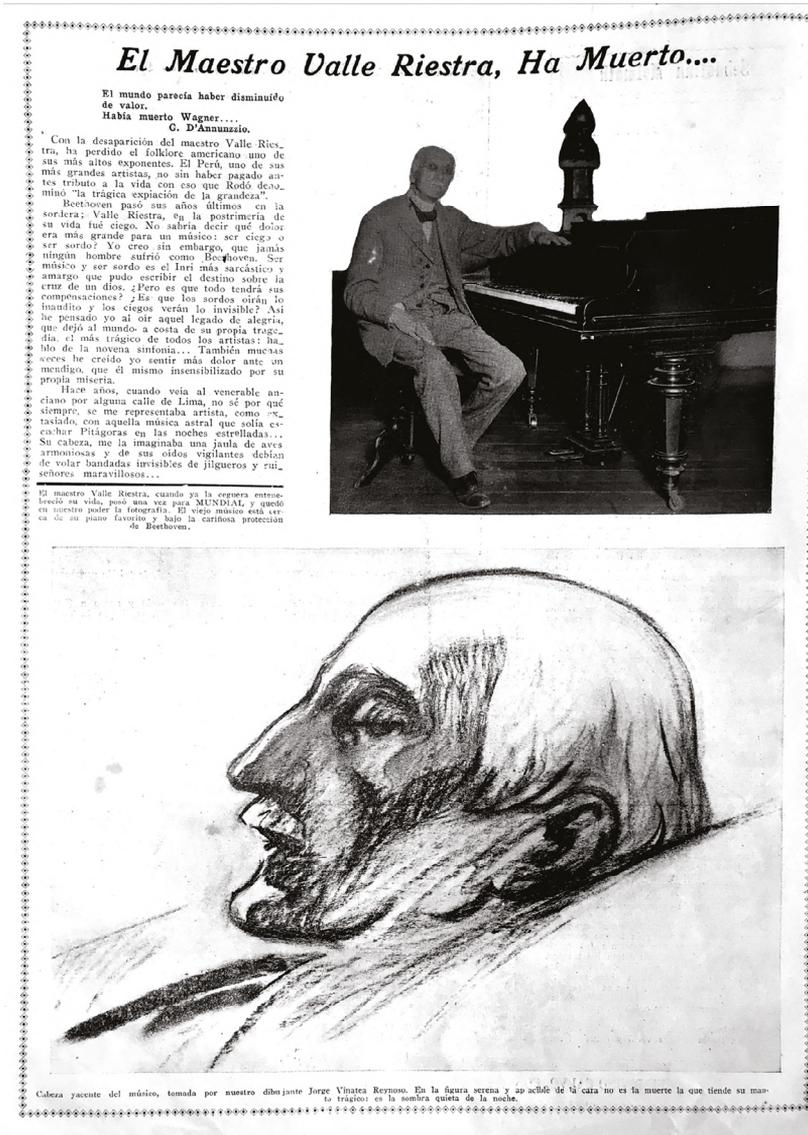
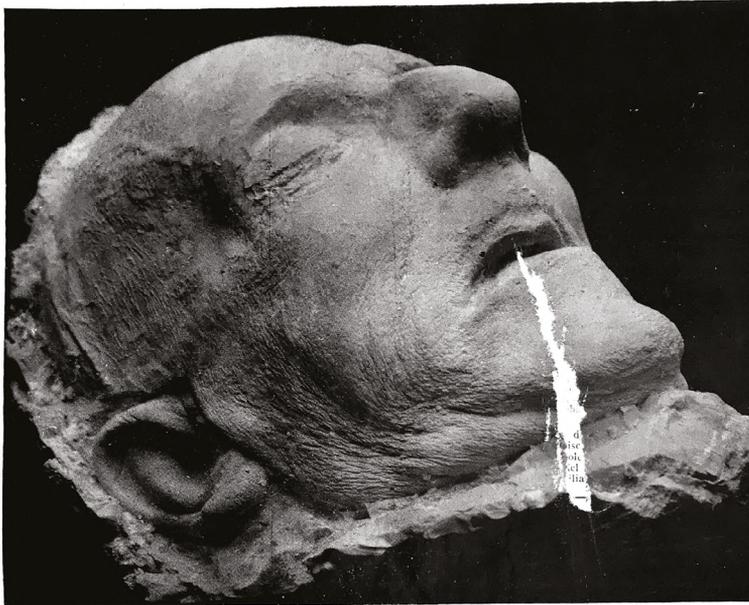
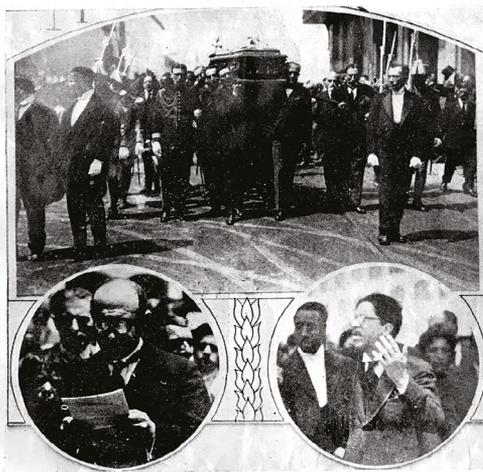


Figura 1
Luis Berninzone: "El maestro Valle Riestra ha muerto", *Revista Mundial*, (V)243, 30-ene-1925.



Mascarilla del Maestro Valle Riestra obtenida por el escultor Ismael Pozo, alumno de la Escuela de Bellas Artes de Lima. Un detalle de la traducción de los restos del Maestro, al Cementerio General, y dos instantáneas del momento en que el poeta José Galvez y el doctor Guillermo Salinas Kossio pronuncian sus discursos necrológicos.



Fue discípulo de Cregin en Inglaterra y a su retorno a Lima, fué su maestro el gran pianista Benjamin Castañeda, perfeccionado en el Conservatorio de París. Después regresó a Europa, seguido sus estudios bajo la dirección de Gieseler quien compartió con Massenet el profesorado de dicho Conservatorio.

Su primera composición fué una Ave María y su última fué otra.

En la época de la ocupación chilena, se dedicó con toda el alma al estudio del folclore, soñando componer una ópera incaica. Fue fruto de ese noble anhelo y arduo esfuerzo su aplaudido drama "Ollantay" cuyo libreto corrió a cargo de Federico Blume. Por una serie de similitudes en los procedimientos teatrales, con "Aida" de Verdi, resolvió renovar el primer y segundo acto, colaborando en la parte literaria Luis Fernán Cisneros, siendo estrenada después de muchos años por la compañía Bracale.

Deja otra obra inédita: "Atahualpa" y "El cigarrero de Huacho" inspirado en una tradición de Ricardo Palma.

Y entre otras composiciones, deja el artista una misa de requiem que era la obra de su predilección. Artística y socialmente deja Valle Riestra un gran vacío, algo irreparable, que nos rebela contra los designios inscrutables de la Parca.

El ilustre compositor no ha muerto: ha entrado a la inmemorialidad. José María Valle Riestra está en la Gloria inmarcesible. Tiene un asiento en el festín olímpico y orfeónico de Wagner, Bach y Beethoven...

Luis BERNINSONE...

José María Valle Riestra

Con la muerte de José María Valle Riestra desaparece una de las figuras capitales del Perú contemporáneo. Su obra, mal conocida todavía a pesar de los esfuerzos de últimos años por difundirla, tiene para nosotros, los peruanos, y más allá de su mérito intrínseco, el significado de una iniciación que marca un derrotero a los músicos nacionales que no quieran perderse en la imitación estéril y convencional de la llamada Música Nacional con mayúsculas.

En América y sobre todo en el Perú, donde existe una tradición sagrada de raza que hay el deber de aprovechar, es preciso ser fuertemente nacionalista en materia artística, si no queremos vivir, repitiendo medrosamente, lo que otros han dicho ya, con la autoridad y el rigor de las propias convicciones.

Por eso, cuando la figura de Valle Riestra músico, sufre natural desmedro en su prestigio por inevitable transformación del gusto y de la sensibilidad futuros, Valle Riestra peruano, Valle Riestra precursor, tenía, para el Perú, para América toda la importancia que para Rusia tuvo Glinka, cuya figura forzosamente evoca por una curiosa similitud de inclinaciones y de métodos.

Valle Riestra, como Glinka, tuvo, antes que todo propósito sistematizador, oído para la belleza de las cosas que lo rodeaban, y descubrió con intuición de artista, el encanto de la música popular. Glinka recibe la primera revelación de los campesinos rusos que hacen música en la casa paterna en los días de fiesta, Valle Riestra, recibe de los cantos de su abuela materna, la señora María Manuela Criado y Zegarra de Corbacho, arequipeña de ilustre prosapia y a quien él llama, con nostálgica ternura, "su primer mastro de música".

Valle Riestra como Glinka conmulgó en la misma admira-

Digitized by Google

Figura 2
Guillermo Salinas Cosío: "José María Valle Riestra", *El mercurio peruano*.

ción incondicional por Berlioz; el músico peruano, como el músico ruso, sufrió las mismas influencias italianas y francesas; ambos tropezaron con los mismos obstáculos para tratar a música que se movía fuera de los moldes tradicionales de la música conocida; aun tuvieron que transigir, recurriendo a la unión, no siempre feliz, de las notas locales, con las formas extranjeras. Pero Ollanta, como *La Vida por el Zar*, de Ghinka, señala el momento inicial que lleva a las formas definidas de *Moussorgsky* en Rusia y que espera en el Perú a un sucesor que sepa inspirarse en el ejemplo muy noble del maestro que ha muerto.

Prescindamos por un momento, del significado nacional de Valle Riestra en un medio huérfano de músicos, pongámonos al margen de toda circunstancia con valor local y juzguémoslo desde un punto de vista más amplio y más universal; Valle Riestra será siempre, una inteligencia, una aptitud general extraordinaria de maravillosa receptibilidad y que os asombra sobre todo, en aquello en que la inteligencia interviene como función instructiva. Así se explica como Valle Riestra, casi autodidáctico, que perfecciona sus conocimientos con Gedalge en París, cuando era ya mucho más que un simple iniciado, sea ante todo, y sobre todo, un gran técnico. Así se explica como la obra del maestro esté libre de las taras de la media ciencia y de las vaguedades y ramplonerías de un diletantismo vacilante, que por desgracia aún perdura entre nosotros a pesar del camino recorrido.

La línea del progreso técnico de Valle Riestra es la de un perfeccionamiento continuo que va de Ollanta para culminar en Atahualpa y su Requiem, posiblemente sus obras más completas. La adaptabilidad intelectual del maestro le permitió abordar con la misma facilidad, el teatro lírico, el poema sinfónico, la música religiosa, el lied y aun la música pura en sus admirables bocetos de fuga; pero Valle Riestra sobresale principalmente como hombre de teatro. Al teatro debe él su primer contacto con la música, sus primeras preferencias por los hombres del teatro y su mayor aspiración es la de fundar un teatro lírico nacional. Su mismo Requiem es ante todo un drama y cuando va al poema sinfónico como "En Oriente" o en su "Elegía" o en las "Rosas de Jamaica" el factor dramático domina sobre cualquier otro.

El teatro de Valle Riestra es el producto de tres influencias bien marcadas: la ópera itálica de Donizetti, Bellini y Verdi;

de quienes conserva siempre el giro melódico porque han dejado en él la huella de un primer amor; de Berlioz orquestador y Wagner reformador del drama lírico, y por último de la música incaica. A Berlioz, que constituye su más grande admirador, debe su conocimiento de la orquesta que él sabe manejar con tal maestría que muchas veces transforma con el ropaje de su maravillosa orquestación la poca significación de algunas ideas. De Wagner, sin seguir ciegamente su sistema, ha sabido aprovechar, sobre todo en lo que se refiere a su declamación, la lección que como músico y poeta dió al teatro lírico contemporáneo. La segunda versión de Ollanta y todo Atahualpa se han beneficiado de esta provechosa influencia. La música incaica ha sido al principio para el músico, un motivo único que él ha formado a la manera de Ghinka con las fórmulas italo wagnerianas de su teatro, para irlo penetrando mejor, creándole el ambiente propio que le corresponde.

Baja a la tumba el maestro ilustre, cuando su prestigio se afirmaba con el éxito rotundo e inolvidable de "Ollanta". Esperemos seguros de que la historia de nuestra cultura le señalará lugar preferente al lado de los más grandes.

G. SALINAS COSSIO.

JOSE MARIA VALLE RIESTRA POR Eduardo Stubbs WALTER STUBBS

CON motivo del próximo XVIII aniversario de la muerte del compositor nacional José María Valle Riestra, permitidme que esboce someramente la personalidad de nuestro más grande compositor de fines del siglo pasado y de principios del actual, el más grande por su vasta cultura y su talento musical. Igualmente, recordaré ciertos aspectos de la vida de este artista que consagró sus actividades a exaltar la fuerza espiritual de su patria.

José María Valle Riestra nació en Lima el 9 de noviembre de 1859, y era descendiente directo del conde Saunier de Montmorency, enviado a España durante el reinado de Felipe V, nieto de Luis XIV. En Madrid contrajo enlace con la señora León de Lara. De este matrimonio nació una hija, Angela, que casó con don Pedro García de la Riestra, quienes fueron padres de Isabel García de la Riestra. Doña Isabel contrajo enlace con don Antonio del Valle, y fueron abuelos de nuestro compositor. Sus padres fueron don Ramón del Valle de la Riestra y doña Manuela Corbacho y Tizado, distinguida dama arequipeña.

A los siete años Valle Riestra fué llevado a Londres y educado en el Colegio de San José, en donde recibió sus primeras lecciones de música. De regreso a Lima, años después, y llevado por su vocación, estudió armonía y composición con el método de Héctor Berlioz, el gran compositor francés. Luego, su vida fué una cadena de penurias, porque Valle Riestra no sabía defenderse en la cruel lucha por la vida y prefirió llevar una vida de estoico en el difícil arte de la música para hacer honor a su patria.

En su juventud fué subyugado por el contorno de la melodía italiana, pero más tarde pudo familiarizarse con los clásicos. Fué entonces la época en que Valle Riestra dió a conocer al público de Lima, por primera vez, el ballet de la ópera "Condenación de Fausto", con una orquesta de aficionados.

Cuando estalló la guerra con Chile, Valle Riestra, fué el primer voluntario que se presentó a ofrecer sus servicios a la patria, y aún no había cumplido 20 años. Incorporado en el batallón "Cazadores No. 5 de Línea" a las órdenes del Coronel Víctor Fajardo, fué enviado a Arica, tomó parte en todos los combates del sur, y, por su valiente conducta fué ascendido muy pronto por el Presidente General Mariano Ignacio Prado.

He aquí el texto del decreto: "Atendiendo a las aptitudes del ciudadano José María Valle Riestra, he venido en nombrarle subteniente de Infantería del Ejército.

Por tanto: Ordeno y mando que le tengan y reconozcan por tal y haciéndole guardar las distinciones y preeminencias que le correspondan, para lo cual, he expedido el presente despacho, firmado por mi mano, sellado con el sello de la República y refrendado por el Ministro de Estado en el Despacho de Guerra y Marina.

(Firmado) *MARIANO IGNACIO PRADO.*

Domingo del Solar.

1434

Digitized by Google

Figura 3
Walter Eduardo Stubbs: José María Valle Riestra,
Revista *Peruanidad*, (VI)18, jul-ago 1944, pp. 1434-1437.

PERUANIDAD

Durante la campaña, por su conducta heroica llegó al grado de capitán, grado que fué hecho efectivo por el general Andrés Avelino Cáceres.

Terminado aquel triste periodo, pues fué la época de mayor depresión nacional, en todo sentido, que ha pasado el Perú después de los sufrimientos y de la profunda desmoralización que produjo la infortunada contienda. La mayoría creía que el país no podría levantarse jamás. En esta atmósfera derrotista y deprimente, tres jóvenes patriotas, de espíritu invencible formaron un círculo de intelectuales para trabajar sin descanso en levantar la moral de sus conciudadanos. Y estos tres eran José María Valle Riestra, Carlos Baca Flor y Scipión Llona, cuyas vidas demuestran, con hechos concretos, que lograron, dentro de sus respectivas esferas, a obtener sus deseos de reconstruir el espíritu de peruanidad. Estos patriotas han demostrado que en su tierra existían y que existirán siempre, hombres capaces de ser tan grandes como los de cualquiera nación. El estado en que se encontraba el país en aquella época era tan lamentable, que es necesario que las nuevas generaciones, que hoy gozan de actual bienestar, sepan los nombres de aquellos que trabajaron toda la vida con un solo anhelo, con un solo y desinteresado fin: robustecer las fuerzas morales para engrandecer lo material y el nombre del Perú lo más alto posible. Noble impulso ante la patria en ruinas.

Carlos Baca Flor, hoy uno de los genios del arte en el mundo entero, rechazó la beca que le ofrecía el Gobierno de Chile, por haber ganado el Premio de Roma y de ofrecerle un contrato por el cual se comprometía a comprarle un cuadro cada año por una suma considerable, obras que serían destinadas a un Museo Nacional, Baca Flor prefirió abandonar este brillante y seguro porvenir para seguir siendo peruano. Sin embargo, contra su voluntad, estuvo obligado a vivir hasta su muerte en el extranjero.

Valle Riestra siguió imperturbable, lleno de fé, sereno y valeroso, enfrentando todos los obstáculos, incomprensiones y maldades, siempre inspirado y apoyado por la confianza que le tenían sus amigos.

Scipión Llona, reconocido y respetado en Europa y en toda la América, como uno de los mejores sabios, creador de la *Teoría Cicloidial*, magnífico descubrimiento, que será cada vez más grande con el tiempo, ha vivido siempre combatido por aficionados, apasionados por literaturas ficticias.

Terminada la guerra del Pacífico dedicóse por completo a la composición de su ópera "Ollanta", cuyo tema nacionalista era muy apropiado, sobre un libreto de Federico Blume. Este primer ensayo le permitió ir a Europa y estudió en París en la Academia del célebre maestro Andrés Gedalge. Fueron entonces sus condiscípulos, Florent Schmitt, Carlos Pedrell y Raoul Laparra, que hoy son considerados grandes compositores.

De regreso a Lima en 1893, Valle Riestra se encontró en muy tristes condiciones, viudo con tres hijos y sin recursos. Después de algunos años ingratos, tuvo la suerte que pasara por Lima la compañía de ópera del empresario Emmanuel, quien al escuchar la música de "Ollanta" resolvió representarla. Fué así, no obstante todas las dificultades, pues los cantantes no sabían español, que la primera ópera peruana fué estrenada en el Teatro Olimpo el 26 de diciembre de 1900, y es la segunda obra lírica en América, con la ópera "El Guarany" del compositor brasileño Gómez, que hasta la fecha, son las únicas que resuelven claramente y con éxito el desarrollo del drama musical.

De estas primeras representaciones Valle Riestra no obtuvo ninguna

1435

Digitized by Google

P E R U A N I D A D

recompensa, sino molestias. Para salvarse de la miseria tuvo que aceptar un puesto que le consiguió su amigo Scipión Llona en la Escuela Correccional de Varones, y pasar por el triste sentimiento de ceder sus hijos a su suegra por no tener medios para atender a sus necesidades. Poco tiempo después los empleados del establecimiento de corrección elevaron una queja contra Valle Riestra manifestando que echaba a perder a los muchachos porque éstos no obedecían más que a Valle Riestra, que no hacía uso del látigo reglamentario.

¡Cuánto sufrimiento para un alma delicada, para un artista sensible, el tener que vivir en un ambiente tan distinto al suyo! Por fin, dos años después pudo pertenecer a la Academia Alcedo como maestro de solfeo. Y pasaron muchos años de deprimente tedio y desmoralización para este artista, antes que su ópera "Ollanta" volviera a representarse. Pero había de llegar el día del triunfo y de su consagración, y fué cuando llegó a Lima la compañía de ópera que dirigía el maestro Padovani, quien resolvió representarla, pero esta vez arreglado el libreto por Luis Fernán Cisneros, nuestro embajador actual en Méjico, y ayudado por distinguidas señoras limeñas.

El éxito fué grandioso. El Presidente José Pardo hizo llamar a Valle Riestra a su palco, y lo abrazó ante el público que ovacionaba calurosamente. Fué un espectáculo inolvidable de ferviente sentimiento patriótico.

Pero el recuerdo de las doce representaciones de "Ollanta" fueron olvidadas muy pronto, y Valle Riestra no obtuvo ninguna mejora en su triste situación. A esta apoteosis siguieron tiempos muy duros, y difíciles de narrar. Sin embargo, púsose a trabajar en una nueva ópera, y esta vez estilizando mayor número de motivos musicales autóctonos, la que es su obra cumbre: *Ahualpa*, y en colaboración en el libreto con el señor Scipión Llona. Fué en este esfuerzo que Valle Riestra perdió la vista para siempre, justamente al terminar el primer acto. Esta última prueba la recibió con resignación cristiana, consolando a sus amigos a quienes decía: "Los artistas no somos materia que nace feroz y egoísta, sino el espíritu generoso y fecundo que no piensa en retribución. Dámoslo que Dios nos dió".

Sin embargo, una profunda tristeza embargaba su noble espíritu, ante su terrible destino. Como verdadero artista, Valle Riestra vivía en un mundo superior. Como dije cierta vez: Los artistas sueñan siempre en algo mejor para no morir asfixiados por el egoísmo y la vulgaridad de los hombres. Viven para su estro y no para sí. Su Musa los defiende de la hipocondría, de la locura, en fin, de sí mismos.

Sus amigos le rodearon a la hora de su muerte. Una uremia terminó con su vida el 25 de enero de 1925, y se fué de este mundo sin perder su infinita indulgencia, siempre con la fina caballerosidad con que nació, la que no se hace en una sola generación.

Al día siguiente de su fallecimiento en la Cámara de Diputados se propuso que se publicara su obra a costa del Estado. Le fueron tributados oficialmente exequias fúnebres con honores de ministro de Estado. Su cadáver fué conducido a la Academia Alcedo y velado allí. Al día siguiente un numeroso público acompañó sus restos al Cementerio y una banda militar ejecutó una marcha fúnebre.

José M. Valle Riestra ha sido y es siempre muy apreciado por los me-

PERUANIDAD

jores compositores de Europa, pero su obra es aún muy poco conocida en su patria.

En cada siglo, dos o más veces, cambian las formas de escritura y de expresión musical. Los más jóvenes compositores, llevados por la embriaguez juvenil, llaman anticuados a sus mayores, pero olvidan que las formas de escritura y de armonía son medios y no fines. Los estilos de Bach, de Haendel, de Beethoven y de otros clásicos, pueden pasar de moda, pero lo que será inmutable, imperecedero, son sus concepciones nobles, la verdad, la dignidad, en una palabra, la decencia. Y los valores permanentes de la música de Valle Riestra están en su profundo sentimiento cristiano, patriótico, humanitario, muy por encima de los convencionalismos pasajeros.

La música de este compositor peruano es de índole romántica y tiene un gran poder lírico, sin la exageración que adolecía, ciertas veces, Alfred de Musset y hasta el 1900. No debemos olvidar que todo romanticismo moderado es sano y necesario, porque encierra abnegación y amor a la libertad, a la libertad dentro del orden democrático bien entendido. El hombre que tiene estos sentimientos es un buen democrata, pues quiere el bien y la armonía a sus semejantes. Es enemigo del positivismo pagano porque éste cae irremediablemente en el delirio de grandeza, en un desequilibrio mental que degenera en fobia y en el crimen.

Hoy, en Gran Bretaña y en los Estados Unidos de América,— en donde sus más bellas melodías son netamente románticas,—ha surgido un poderoso renacimiento hacia el romanticismo sano de nuestros abuelos, porque constituye una fuerza invencible que atraviesa mares, desiertos, montañas y espacios, vence el fuego de la metralla y arranca de raíz el genio maléfico que tanto daño causa a la humanidad.

Una prueba evidente de este romanticismo en estos países,—que por su realismo y sus actividades prácticas parece paradójal,— es que existen más de cuarenta mil orquestas de aficionados y de escolares, orquestas sinfónicas, muchas, que pasan de cien ejecutantes, y es rara la fábrica que tenga más de dos mil obreros, que no tenga su orquesta sinfónica.

En el Perú, Valle Riestra cumplió su misión con brillo, y constituye una figura nacional, un timbre de honor, una noble actitud, pues la cumplió con talento, con fé cristiana y sacrificio, sin el menor asomo de vanidad personal y siempre pensando en la grandeza de la patria, como son las palabras de la Invocación al Sol de Atahualpa, que pide al Hacedor que la Patria sea feliz, siempre grande y gloriosa, y que aumente su esplendor.

Ha llegado, por consiguiente, el día que su espíritu surja para mostrar a las nuevas generaciones sus buenos sentimientos e ideales, expresados con esa aparente ingenuidad y vehemencia, con ese candor que es la esencia misma de las conciencias puras y benéficas, para elevarnos con su límpido sentido altruista, de bondad y belleza, que fecunda el amor entre los mortales, en estos momentos de desvarío en que en la mayor parte del Viejo Mundo, todo es ruina, desolación y muerte.

E D U A R D O W A L T E R S T U B B S

*El “Dúo–Yaraví” de la ópera Ollanta
de Valle–Riestra: apuntes históricos,
estilísticos e interpretativos*



El “Dúo–Yaraví” de la ópera *Ollanta* de Valle–Riestra: apuntes históricos, estilísticos e interpretativos

The “Duo–Yaraví” from the opera *Ollanta* by Valle–Riestra: historical, stylistic and interpretative notes

Christian Hurtado Carrillo
Universidad Nacional de Música

Lima, Perú

churtado@unm.edu.pe

 <https://orcid.org/0009-0003-4696-0912>



La obra de José María Valle–Riestra (Lima, 1858 – 1925) ha sido poco difundida y estudiada. Aún cuando el compositor estaba con vida, muchas veces no se le brindó el apoyo necesario, excepto cuando tuvo lugar el reestreno de su ópera *Ollanta* en 1920, con pleno respaldo del presidente Augusto B. Leguía, año en que fue puesta en escena en la ciudad de Lima por las prestigiosas compañías de ópera italianas Bracale y Salvati. Ese reestreno fue un gran éxito, con doce representaciones, en el marco de una larga temporada de setenta y dos funciones en el Teatro Forero (hoy Teatro Municipal de Lima).

A nuestro juicio, el núcleo de la ópera *Ollanta* es el Dúo–Yaraví del segundo acto, teniendo en cuenta que el yaraví, como género, era considerado “música nacional” en el siglo XIX. Las numerosas reimpressiones de esta selección de la ópera, en su versión original y revisada, además de arreglos para cuerdas y piano solo, entre otros detalles históricos, respaldan nuestra afirmación.

En el presente artículo hacemos también un somero análisis morfosintáctico del Dúo–Yaraví contextualizándolo en la época en que fue compuesto. Elaboramos finalmente algunas sugerencias técnico–interpretativas con relación a la parte pianística de la partitura vocal, con el propósito de colaborar al estudio de esta ópera a partir de esta selección.

1. Nacionalismo y romanticismo en la ópera

A partir de la segunda mitad del siglo XIX los compositores se inclinaron a escribir música escénica en base a historias y leyendas regionales, tomando elementos de la música tradicional (folclore). Fue también un intento de romper con la hegemonía de la música italiana que imperaba en Europa, aunque no siempre con mucho éxito. La música sinfónica también se nutrirá de esta corriente con compositores como Dvorak y Smetana (Alier, 2011). En este periodo, se fue diluyendo la diferencia entre recitativo y aria, con predominio de la melodía *cantabile* sobre la orquesta.

El nacionalismo en la ópera italiana tiene como principal referente a Giuseppe Verdi. Hay que resaltar que el mundo musical de aquel tiempo estaba italianizado, sobre todo en la



ópera. Es con *Nabucco* con que Verdi inicia su estilo nacionalista, representando el deseo del pueblo italiano de librarse del yugo austríaco, plasmado principalmente en el famoso coro “Va, pensiero” (Alier, 2011).

Los países latinoamericanos, a medida que se independizaron de España y Portugal, trataron de crear una ópera romántica y nacionalista, pero no pudieron escapar a la influencia italiana, lo que los convirtió en “apéndices de la vida operística [europea]” (Alier, 2011, p. 280).

El nacionalismo en el Perú no tuvo mucha afinidad con los nacionalismos del panorama europeo, sino que tomó diversos caminos y fue bastante heterogéneo. Surgió luego de la Independencia (a partir de la década de 1840), se reafirmó luego de la Guerra con España (1865–1866) y más aún después de la guerra con Chile o Guerra del Pacífico (1879–1883), cuando Valle Riestra tomó la decisión de componer una ópera de carácter nacional (Iturriaga y Estenssoro, 1985).

En el siglo XIX, dos italianos afincados en Lima, Carlo Enrico Pasta (1817–1898) y Claudio Rebagliati (1843–1909), usaron motivos folclóricos peruanos por primera vez en composiciones académicas.¹ Los demás compositores de comienzos del siglo XX, si bien emplean elementos folclóricos, se sitúan en el romanticismo y el impresionismo, como es el caso de Duncker Lavalle y Aguirre; Carpio y Sánchez Málaga, respectivamente.

Enrique Pinilla menciona a José María Valle–Riestra y Daniel Alomía Robles como los más importantes representantes del nacionalismo peruano, pero hace una distinción al catalogar al primero como más académico y al segundo como más popular e incluso original por no estar influido por los compositores europeos, alcanzando así la fama internacional. Agrega que en el Perú se da el caso de usar en una misma época estilos completamente diferentes, por lo que no se puede identificar a la época anterior a la Primera Guerra Mundial con ninguna escuela musical determinada.

2. El auge de la ópera italiana en Lima

En Lima, durante el siglo XIX e inicios del XX, la ópera italiana gozaba de gran aceptación. El tríptico verdiano conformado por *Rigoletto*, *Il trovatore* y *La traviata* junto a otros títulos de Bellini, Donizetti y Rossini integraban un repertorio habitual y las compañías italianas itinerantes no podían evitar presentarlas si no querían fracasar comercialmente. Si se atrevían a poner una ópera nueva ocurría dentro de una temporada donde se subían a escena una y otra vez las favoritas del público. Es preciso anotar que, para el gusto limeño, la valía de un cantante se basaba en su capacidad de entonar notas altas, como señalan las crónicas de la época (Rengifo, 2014).

La ópera *Ollanta* de Valle–Riestra pertenece a este contexto musical italianizado y no escapa a sus convenciones estilísticas, sobre todo en su primera versión, estrenada en 1900, que incluía marchas triunfales y hasta una *cabaletta* de tenor.² Tras la revisión de 1920, el compositor propone un lenguaje más moderno y audaz, similar al drama musical iniciado por Verdi con su ópera *Simón Boccanegra* (compuesta en 1857 y revisada en 1881) y desarrollado más tarde en *Otello* (1887), cuya característica principal radica en que no hay arias o partes “cerradas”, sino que existe un continuo fluir musical.

1. Enrique Pinilla (1985) afirma que el estilo de Rebagliati no se puede denominar nacionalista en un sentido estricto ya que era bastante “incipiente” y sus obras suenan más bien al estilo barroco de Scarlatti.

2. Según se puede observar en el manuscrito de la partitura vocal, la *cabaletta*, presente en el primer acto, está tachada por el mismo compositor.

Representaría también el final un poco tardío del romanticismo a nivel peruano y mundial, un estilo que ya bien entrado el siglo XX era despreciado por los compositores vanguardistas. Si bien aún no se puede hablar de romanticismo musical en el Perú como corriente, la ópera *Ollanta* está escrita en un lenguaje netamente romántico, por su armonía, líneas melódicas, la influencia verdiana y la magnificencia en su concepción. Según José Quezada Macchiavello, la motivación artística de Valle–Riestra para escribir *Ollanta* corresponde a un espíritu romántico, en relación a los compositores europeos de mediados del siglo XIX. Al respecto, el compositor manifestó:

Era la época de la ocupación chilena y vencidas ya nuestras armas y apagados por la desgracia y el destino nuestros ímpetus patrióticos, yo hube de buscar en la música un lenitivo para aquellas horas de desesperanza y zozobra. Y me dediqué con ahínco al estudio del folklore y proyectaba escribir una ópera sobre un tema incaico (...) el drama aborigen Ollantay. (Iturriaga y Estenssoro, 1985, p.118)

Para el estreno de 1900, según un anuncio de la época, Valle–Riestra sorteó numerosas dificultades junto a la compañía que tuvo la audacia de poner en escena la ópera (Tello, 2019). Carlos Jiménez, en un artículo del 9 de enero de 1901 del diario *El Comercio* escribió: “Fué [sic] un atrevimiento del artista ofrecer al público de Lima el resultado de mil privaciones y sacrificios, de luchas infinitas, de lágrimas silenciosas. Fué una audacia porque su ópera fué ejecutada en un desierto...” (citado por Raygada, 1964, p. 93). Estos datos confirman la pasión y entrega del compositor volcadas en *Ollanta* y, a pesar del fracaso inicial, su entusiasmo por hacer de ella una gran obra representativa de la nación no menguó hasta el triunfo alcanzado con la segunda versión de 1920, donde la coyuntura política y social le fueron favorables.

3. La ópera *Ollanta*

Los primeros bocetos de la ópera *Ollanta* fueron escritos en el periodo de la ocupación chilena entre 1881 y 1883. El texto original lo elaboró Federico Blume cuando aún era adolescente y es preciso resaltar que combatió junto a Valle–Riestra durante la ocupación chilena. Blume perteneció también al Círculo Literario de González Prada, de beligerante antichilenismo. Por estas razones, el sentimiento nacionalista de ambos era bastante arraigado y Valle–Riestra, particularmente, soñó siempre con escribir una ópera de temática nacional (Rengifo, 2022).

Ollanta es una ópera en tres actos basada en el drama incaico de autor anónimo *Ollantay* y en melodías folclóricas del Perú, según anota el mismo compositor en la partitura. El libreto definitivo fue revisado por Luis Fernán Cisneros sobre el original de Federico Blume. Fue estrenada en Lima el 26 de diciembre de 1900 por la compañía Lombardi. El compositor hizo posteriormente una revisión con modificaciones importantes y fue puesta en escena por la compañía italiana de Adolfo Bracale el 22 de septiembre de 1920, en la inauguración del Teatro Forero (hoy Teatro Municipal) y con motivo del centenario de la Independencia del Perú. El elenco incluyó a notables cantantes de la época. En diciembre del mismo año subió nuevamente a escena con la compañía italiana de Renato Salvati que contaba también con extraordinarios artistas. Al año siguiente, Bracale la volvió a representar en Lima, a solicitud del presidente Leguía, como parte de las celebraciones por el Centenario. La Municipalidad del Callao organizó también una o dos presentaciones de *Ollanta* a finales de agosto de 1921 en homenaje a Valle–Riestra (Rengifo, 2014), una de ellas con la presencia de Rosina Storchio quien fuera la primera en interpretar *Madama Butterfly* de Puccini en La Scala de Milán en 1904 y que, en esta ocasión, representó el papel de Cusi Coyllur (ver Anexo 6).

3. 1. La influencia verdiana en *Ollanta*

Mucho se ha hablado de la semejanza de la ópera *Ollanta* con *Aida* de Verdi. El mismo autor lo confesaría, tras el fracaso de las cuatro representaciones de la versión original en 1900, para hacer una profunda revisión para su reestreno en 1920. “[Valle–Riestra] Encontró que había reminiscencias de *Aida* de Verdi, reflejadas en coros, entradas triunfales, marchas y motivos melódicos de perfil italiano, por lo que reestructuró los dos primeros actos” (Tello, 2019, pp.12–13).

Valle–Riestra tuvo una sólida formación académica, primero en Londres con un maestro Crepin, durante su infancia. Luego de un periodo de estudio en Lima con Benjamín Castañeda y muy probablemente de empaparse con el ambiente operístico italiano local, a los treinta y cinco años (1893) viajó a París para perfeccionarse en composición. Ahí estudió con André Gedalge, quien fuera también maestro de Honegger y Milhaud, importantes compositores de la música francesa posteriores a Debussy y Ravel. En sus cinco años en Europa debió escuchar también muchas óperas, estudiar y admirar a Verdi. Si tenía ya en mente escribir una ópera nacional de la envergadura escénica de *Ollanta*, creemos que lo natural y lógico era tomar como referente una de las más importantes óperas que gozaba de la aceptación mundial y esa era *Aida*. Cabe resaltar que esta ópera se estrenaría en Lima al año siguiente del reestreno de *Ollanta*, en 1921, en el mismo teatro.

Hubo también quienes desestimaron esta obra, como el compositor Rodolfo Holzmann (1910–1992). Afincado en Perú desde 1938 hasta su muerte, fue maestro de los compositores que formaron la llamada “generación del 50” quienes, animados por él, buscaron universalizar la música académica peruana incorporando técnicas europeas y cultivando las grandes formas, como la sinfonía. Holzmann pensaba que *Ollanta* no podía tomarse como referente, ya que consideraba que en esta obra, Valle Riestra “se perdió en modelos italianos de dudoso valor musical” (citado por Romero, 2003, p. 84). Según José Quezada, este “antiitalianismo” académico que caracterizó a las primeras décadas del siglo XX se inició en Europa con Mendelssohn.

Como antecedente de la ópera *Ollanta* de Valle–Riestra podemos mencionar al milanés Carlo Enrico Pasta, afincado en Lima desde 1855, que compuso la zarzuela *¡Pobre indio!* (1868) y la ópera *Atahualpa* (1875) con texto de Antonio Ghislanzoni (1824–1893), libretista de *Aida* (Tello, 2019). En *¡Pobre Indio!* se incluyeron dos yaravíes, una zamacueca y un huayno. Destaca el Yaraví–dúo de los personajes María y Lorenzo. Esta zarzuela fue una obra de protesta ante los atropellos políticos y sociales respecto a la situación indígena de la época (Vega, 2023).

Carlos Raygada (1898–1953) menciona, en su *Guía Musical del Perú*, que asistió al reestreno de *Ollanta* calificándola de éxito sensacional y da fe de la influencia verdiana en la partitura, destacando el Dúo–Yaraví de entre otras partes de la ópera. Subraya también la maestría compositiva de Valle–Riestra:

Su partitura, concebida según los moldes verdianos, se inspira en la gama pentáfona de los Incas y sus derivaciones mestizadas, de las que es ejemplo típico el dúo– yaraví del acto II. (...) Obra ricamente orquestada, su proceso revela una loable preocupación del autor por el recitado con relación a las leyes prosódicas del texto español. La utilización de formas típicas de la música tradicional aborígen y de giros basados en el sistema pentáfono, ha sido objeto de un trato sutil y muy equilibrado, que salva el proceso de toda monotonía. (Raygada, 1964, p. 45)

4. El yaraví: “música nacional”

El yaraví es un género musical andino que trata sobre la tristeza humana, cuyos orígenes se remontan al siglo XVIII. Según Marcela Cornejo (2012) (citada por Ruiz–Pacheco, 2024) puede ser “melgariano” o mestizo de tradición señorial, acompañado por guitarra o piano y que es un canto melancólico de corta duración. También, puede ser andino o mestizo de tradición indígena, generalmente seguido de una fuga de huayno y de mayor duración, con temática abierta a lo épico y divino.

Según Zoila Vega, en su tesis doctoral sobre el Yaraví (2019), las fuentes que lo vinculan con el *harawi* incaico son insuficientes y hasta ahora no es posible rastrear las fuentes mestizas de este género.

Quizá la mejor definición esté en el siguiente texto de Paz Soldán:

[E]s el yaraví una música nacional triste y monótona, que con sus sentidos acentos expresados en armonía de canciones en que reina el dolor y sentimiento, ora por la crueldad del objeto amado, ora por la ingratitud, ora por porque se halla ausente, penetra hasta el fondo del corazón y lo rompe en mil pedazos, sobre todo cuando la persona que los entona es la que produce el amor [...] Las personas que cantan esta música nacional poseen una voz plañidera, de bellas formas y de trato encantador, de manera que las lágrimas se asoman a los ojos por torrentes y los suspiros cortan la respiración. Cada nota es un puñal agudo que atraviesa el corazón de parte a parte. Cada *forte* despierta una viva emoción en el alma y no hay una belleza más fiera que, tocada de una melodía tan enternecedora, no se arroje a los pies de quien la produce. (Paz Soldán, 1863, citado por Vega, 2023, p. 135).

Este texto, indica de manera muy expresiva la naturaleza del yaraví, además de cómo lo percibían los músicos y el público de aquel entonces. Podría considerarse, en nuestra opinión, como una especie de guía de primera mano de cómo debería interpretarse y del efecto que debería esperarse en el público que lo recibiera. El texto de Paz Soldán señala con énfasis que es una “música nacional” y muestra que ese era el sentir de los músicos y el público de la época.

El yaraví y la zamacueca se introdujeron en el teatro con el propósito de atraer con canciones y bailes locales a un amplio sector del público. Se buscó, al mismo tiempo, darle mayor valor a este repertorio al ser interpretado por cantantes y bailarines extranjeros. De esta manera, lo peruano estaría al mismo nivel que lo europeo y era digno de interpretarse en el teatro. El gran éxito y aceptación del público que suscitó la interpretación de un yaraví con acompañamiento de orquesta por María Domínguez de Cortez, primera *tiple* de la compañía de zarzuelas Cortez en septiembre de 1857, corrobora esta afirmación (Vega, 2023).

En cuanto a la pentafonía del yaraví como prueba de “música nacional”, Vega lo atribuye a la tendencia de una época, inicios del siglo XX, de tratar de amoldar la música andina en la escala pentafónica (descubierta por José Castro en 1898)³ y a la influencia de los esposos D’ Harcourt que le dieron la etiqueta de ser netamente incaica, atribuyéndole características tristonas y de género (Mendivil, 2017). Según Zoila Vega (2019), la tesis de que el yaraví proviene de una escala pentafónica rellena o mixturada con las escalas occidentales no tiene mucho fundamento.

3. En 1897 José Castro descubre de manera accidental la pentafonía andina durante los ensayos de fragmentos del drama indígena *Ollantay*, cuando bajó medio tono las melodías que originalmente estaban en *mi* menor y que al transportarlas notó que usaba casi exclusivamente las teclas negras del piano. Comparó esta escala con otras melodías andinas y corroboró lo mismo (Mendivil, 2017). Cabe señalar que en *Ollanta* de Valle–Riestra existen giros melódicos en *mi* bemol menor, como en el *arioso* de Rumiñahui, en el cuadro 1 del primer acto, en contraste con el triunfal *mi* bemol mayor del coro.

El género más utilizado en el teatro para representar lo nacional y al indio fue el yaraví. Simbolizaba al mundo andino del pasado o del presente, cargado del sentimiento de tristeza causada por la injusticia o las contrariedades del amor. La zamacueca y el huayno estaban excluidas de las representaciones historicistas y se emplearon más en obras de carácter social contemporáneo.

Se creía que para representar sonoramente el concepto de nación bastaba con incluir canciones y bailes andinos o costeños. Esto conllevó fines políticos y comerciales, en una retroalimentación de los estereotipos en el mundo de la lírica local. Estos tópicos del “incaísmo legendario” y la crítica social continuaron en el siglo venidero en obras como *Ollanta* (1900) de Valle-Riestra y *El Condor Pasa* (1913) de Alomía Robles, respectivamente (Vega, 2023).

5. El “Dúo–Yaraví” de la ópera *Ollanta*, Acto 2°. Breve análisis

El “Dúo–Yaraví” de *Ollanta* es, musicalmente, el núcleo de esta ópera. Las pruebas de ello, más allá de la significación nacionalista de la época, son las numerosas publicaciones y reimpresiones como partitura independiente, en arreglos para voces y piano, piano solo, dúo y cuarteto de violines que se hizo tras el debut de 1900 y el reestreno de 1920.⁴

Otra prueba es la interpretación del célebre “Dúo de *Ollanta*” que realizaron María Escobar y Marta Klinger en la gala lírica de clausura el 19 de octubre de 1920 en el flamante Teatro Forero de Lima, tras una larga temporada que se inició el 28 de julio y concluyó el 20 de noviembre. La gala lírica titulada “Adiós a Lima” incluyó selecciones de *Carmen* de Bizet, entre otras arias favoritas del público limeño (Rengifo, 2014).

Existen dos versiones del “Dúo–Yaraví”: la de 1900 y la de 1920.⁵ Para nuestro análisis usaremos la versión para canto y piano de 1920, transcrita en una edición provisional para la compañía Prolífica para su puesta en escena de 2004⁶ en la Huaca Pucllana de Lima, contrastándola con el manuscrito orquestal del compositor y una copia de una edición anterior, donde no se consigna casa editorial ni fecha de publicación, pero creemos que data de finales del siglo XIX y la llamaremos “versión de 1900”.

La forma es tripartita y podemos sintetizar la estructura de la siguiente manera:

- a) Introducción: Cinco compases (del 1 al 5). Melodía sobre la dominante de *fa* sostenido menor con novena bemol (bajo tácito).
- b) Dúo: Veintiocho compases (del 5 al 32). Tonalidades: *fa* sostenido menor (Mama Illa) y *la* menor (Cusi Coyllur).
- c) *Recitativo*: Veinticuatro compases (del 33 al 57) en la versión de 1920. Veinte compases en la versión de 1900. Armonía modulante.
- d) Yaraví: Veintinueve compases (del 57 al 85). Tonalidad de *mi* menor.

Se inicia con una introducción melódica de cinco compases. El motivo inicial de cuatro notas presentado por el corno inglés (Figura 1) y cedido luego a la línea de violonchelo (Figura 2) conforman un acorde de dominante con novena bemol de la tonalidad de *fa* sostenido menor,

4. Hay evidencia (según un anuncio en la contratapa de la edición Exposición Musical) que se imprimieron rollos de pianola con la música del yaraví, con la versión de piano solo que se encuentra en tal edición.

5. Las dos versiones del Dúo–Yaraví son:

• Valle–Riestra, J. M. (ca.1901). *Ollanta*, 2°acto – Dúo–Yaraví. [Partitura].

• Valle–Riestra, J. M. (ca.1920). *Ollanta*, Yaraví, para dos voces y piano. Exposición Musical, Lima.

6. Valle–Riestra, J. M. (2004). *Ollanta*, ópera en tres actos. [Reducción para voz y piano de la versión de 1920]. Edición provisional de Asociación Prolífica.

pero sin el bajo, creando un clima de incertidumbre. Comienza un diálogo contrapuntístico que es desarrollado por la línea de violonchelo y las voces durante todo el dúo, reforzando el clima de tristeza y llanto. Nos recuerda al aria de la ópera *Don Carlo* (1867) de Verdi “Ella giammai m’amo!” o a “La mamma morta” del acto 3 de la ópera *Andrea Chenier* de Giordano (1896). Este último ejemplo es el más cercano cronológicamente al estreno de *Ollanta*.

Figura 1
Motivo introductorio del corno inglés



Figura 2
Frase introductoria de violonchelo, seguida de las primeras frases de la línea de canto (cc.2–9)

The image displays a musical score for three parts: M. I. (Mezzo-soprano), Violonchelo (Cello), and Contrabajo (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).
 - The M. I. part starts with a whole rest, followed by a half rest, and then a melodic phrase in the key of F# minor. The lyrics are: "¿Por qué a-mas tan-to a O llan-ta? ¿Por qué es que vi-ves tris-te? Que llo-ras y sus-pi-ras su-".
 - The Violonchelo part begins with a dynamic marking 'pp' and 'allarg.' (ritardando). It features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes.
 - The Contrabajo part provides a harmonic foundation with sustained notes and some rhythmic movement.

Nota. Elaboración propia, según manuscrito orquestal del compositor.

El Dúo (compases del 5 al 32) es presentado por la mezzo (Mama Illa) con la frase “¿Por qué amas tanto a Ollanta, por qué es que vives triste?” Se encuentra en la tonalidad de *fa* sostenido menor y la melodía se inicia con una sexta menor temática (Figura 2). La línea melódica se asemeja a un canto popular triste, cuyo perfil nos recuerda a “Pajarillo errante”, una danza de fines del siglo XIX.

Gravita entre los grados I y IV, para luego, mediante un paso cromático (grado IV ascendido) y, a la usanza clásica desde un nuevo acorde de tónica en segunda inversión seguido del acorde de dominante, presentar el mismo tema, pero en la tonalidad de *la* menor. Esta modulación muestra una relación de tercera entre *fa* sostenido y *la*, propia de la estética romántica, que a la vez le es favorable a la tesitura de soprano del personaje de Cusi Coyllur (compás 18). De esta forma, también se acrecienta la tensión dramática.

Figura 3

Entrada de Cusi Coyllur en el Dúo – Yaraví. (c. 18)

Nota. Elaboración propia, según manuscrito orquestal del compositor.

La técnica del contrapunto está presente durante todo el dúo entre la línea de violonchelo y la del canto, pero tiene mayor densidad entre los compases 25 y 32, coincidiendo con el clímax del dúo, en correspondencia con el contrapunto del texto entre los personajes, acentuando el efecto dramático.

Tabla 1

Textos con tratamiento contrapuntístico de los personajes de Cusi Coyllur y Mama Illa

Cusi Coyllur	Mama Illa
Yo viviré llorando, Yo moriré angustiada Pero jamás, jamás, Mi pecho olvidará ese amor.	Mil males te traería, Mil males te traería, Este funesto amor.

En cuanto a la armonía, de manera general, corresponde a la estética del romanticismo, sobre todo en el dúo, por la relación de tercera (y no de tónica y dominante) entre ambas entradas del tema, además de pasos cromáticos, dominantes secundarias y cambios modales en los acordes de tónica y subdominante.

Reforzando la exclamación “Pero jamás, jamás, mi pecho ...” es donde se produce lo más interesante de la armonía, haciendo una inflexión hacia el grado III,⁷ le sigue el sexto grado en menor y la tónica mayor (*la* mayor) en segunda inversión, es decir, con el bajo en *mi*. Esta nota es usada como nota pedal y sostiene, a continuación, el grado IV como preparación de la dominante de *la* menor.⁸ Sobre el sexto grado menor coincide también la palabra “funesto” de la *mezzo*. En este punto la línea melódica de la soprano repite su nota más aguda, un *la*₅ en *fortissimo*.⁹ La primera vez fue en el compás 27 alcanzada mediante salto de cuarta. La segunda vez, en el compás 30, se aborda con la debida preparación mediante una escala, resultando en una larga frase que pone a prueba la

7. Preferimos llamarlo así y no *do* mayor, en correspondencia con la armonía del yaraví que, como veremos más adelante, no es bimodal.

8. Esta técnica de la nota pedal fue usada también en los compases 16 y 17 con las mismas armonías, solo que en este pasaje varían el contrapunto y la dinámica.

9. En otras ediciones, en el *la* del compás 30 está indicado triple forte (*fff*) (*forte fortissimo*).

capacidad vocal de la cantante y a la vez demuestra la maestría melódica del compositor (ver Figura 6). Esta sección, con las características descritas, constituye el clímax del Dúo.

Le sigue como contraste un *Recitativo* (c. 33) que en realidad es un *arioso*, pues, por la construcción de su línea melódica, se sitúa entre el aria y el *recitativo* tradicional. En su versión original era algo más corto –veinte compases– y, tras la revisión del libreto en 1920, se extendió a veinticuatro compases, con mayor riqueza expresiva. La diferencia más notable entre ambas versiones es la inclusión de una frase en terceras paralelas (duplicadas por la orquesta) que refuerza el texto “calma tu pena, cesa tu llanto”, como anunciando el yaraví que se presentará siete compases después.

A partir del compás 58 (247 en la partitura vocal de la ópera completa) se inicia el yaraví, en la tonalidad de *mi* menor, con su melodía en terceras paralelas características. Gravita entre el primer y tercer grado, en una aparente bimodalidad propia de este género.¹⁰ Es preciso no caer en la tentación de “ver” el tercer grado como la relativa mayor. Valle–Riestra, aparentemente atento a esta ambigüedad, no presenta el grado III precedido de un acorde de dominante para evitar que suene como una nueva tónica, enlazándolo directamente desde el VI grado (que tampoco hay que verlo como acorde de IV grado de *sol* mayor).

Figura 4

Frasas iniciales del Yaraví (c.58) con el detalle de sus enlaces armónicos

Mi menor melódica

c.58 (247) **Larghetto**

Nota. Elaboración propia.

10. Para el análisis del yaraví tomamos como base la tesis doctoral de Zoila Vega, 2019, *De la tristeza a la identidad: El yaraví peruano en las fuentes escritas de los siglos XVIII, XIX y XX*.

Es característico de los yaravíes ser entonados en terceras paralelas, un estilo heredado de España y a su vez de Nápoles a inicios del siglo XVIII. Los esposos D' Harcourt veían en esta tradición una especie de contaminación a la bella monodia incaica (Vega, 2019).

En cuanto a la bimodalidad del yaraví, es decir, que se encuentra al mismo tiempo en modo menor y mayor, Zoila Vega señala que la confusión deriva en que la línea melódica superior empieza y termina, generalmente, en el tercer grado. Afirma que las alteraciones y falsas relaciones presentes en la melodía provienen de escalas modales medievales. No es una pentafonía “rellenada”. Agrega que el yaraví es superviviente de prácticas polifónicas de las misiones indígenas de los siglos XVII y XVIII y que es una escala del *sétimo modo* a la que se le atribuía carácter de tristeza o de llanto (Vega, 2019).

La escala usada es la de *mi* menor melódica, con presencia de numerosas alteraciones accidentales que otorgan belleza y expresividad a las melodías en terceras paralelas. Durante mucho tiempo se ha creído que los yaravíes se componían con base en la escala pentafónica rellena con notas de paso o extensiones de dicha escala. Incluso, se esbozaron diversas escalas que contemplaban las falsas relaciones armónicas. Pero basándonos en los últimos estudios que desmienten esta teoría, podemos afirmar con seguridad que el compositor utiliza la escala menor melódica, pero gravitando en tres pilares tonales: I, III y V grado y no únicamente en tónica y dominante y mucho menos modulando a la relativa mayor por un breve espacio de tiempo (bimodalidad).

6. Algunos alcances técnicos–interpretativos desde la reducción pianística

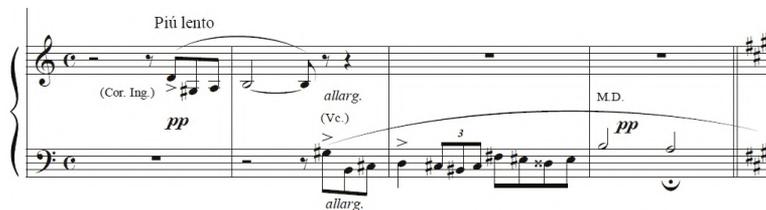
La partitura vocal ofrece diversos retos al pianista acompañante (también llamado colaborativo, maestro preparador o correpetidor en el mundo de la ópera) ya que, en la partitura, a lo largo de toda la obra, existen muchos pasajes con sobreabundancia en la transcripción de las líneas orquestales. Consideramos necesaria una revisión desde el punto de vista pianístico para facilitar la ejecución, sin menoscabo del efecto teatral que debe imprimirse desde el instrumento y ofrecer un adecuado apoyo a los cantantes.

Específicamente en el “Dúo–Yaraví”, nuestras sugerencias se enfocan en la introducción y en el clímax del dúo; esta última es la zona donde se concentra la mayor cantidad de dificultades técnico–interpretativas.

En la introducción sugerimos el uso de la mano derecha de manera similar a la versión para canto y piano de 1900, para repartir notas entre ambas manos y tener mayor libertad expresiva, ya que se representan dos timbres orquestales distintos, el de corno inglés y el de violonchelo, respectivamente. Esto también permite una mejor conducción de las dos últimas notas de la frase hacia la tónica de *fa* sostenido menor (inicio del dúo).

Figura 5

Introducción del Dúo–Yaraví, propuesta técnico–interpretativa



The musical score for the introduction of the Duo-Yaraví is presented in a grand staff format, consisting of a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Pití lento'. The treble clef part begins with a melodic line in the right hand, marked '(Cor. Ing.)' and 'pp'. The bass clef part provides accompaniment, marked 'allarg.' and '(Vc.)'. The score includes dynamic markings such as 'pp' and 'M.D.' (Mezzo-Dolce). The piece concludes with a final chord in the key of F# minor.

Nota. Elaboración propia. Distribución de la frase introductoria entre las dos manos para un mejor fraseo y conducción melódica.

En el clímax del dúo, sección comprendida entre los compases 25 y 34 (Figura 6) nuestras sugerencias son las siguientes:

- Ejecución de las armonías de la mano izquierda en los compases 29 y 30 usando trémolos y quebrando el acorde, es decir tocando primero el bajo y luego las armonías, para un mejor efecto dramático y una mayor claridad musical.
- Revisión de algunos trémolos usando inversiones del acorde, según mostramos en la Figura 6, compases 32 y 33, para no entorpecer el desempeño de la línea melódica.
- Uso del *pedal sostenuto* (pedal central) para mantener el bajo mientras cambian los acordes y garantizar la claridad sonora en la sección comprendida del compás 30 al 36. La misma sugerencia se aplica en los compases 16 y 17 (Figura 7).

Figura 6

Sección de mayor densidad armónica, contrapuntística y dinámica (clímax) del Dúo–Yaraví (cc. 25–34)

The musical score for Figure 6 consists of three systems. The first system (measures 25-30) features vocal lines for C. C. (Canto) and M. I. (Madrera) with lyrics: "Yo vi-vi-ré llo-ran-do, yo mo-ri-ré an-gus-"; "¡Mil ma-les te trae-ri-a, mil ma-les te trae-". The piano accompaniment includes markings like "a tempo", "rall.", "p", "col canto", and "(Vc.)". The second system (measures 31-34) continues the vocal lines with lyrics: "rá_e-se_a-mor." and "A-quí_en la so-le-dad del tem-plo_au-". The piano part includes markings such as "(dim. e rall.) (p)", "Recit.", "(a tempo)", "(un poco affrettando)", "(Maderas)", "(rit.)", and "(Ped. central)".

C.C.
M.I.

(Maderas) (vl.)

(Ped. central)

Nota. Elaboración propia. Se puede observar el gran contraste en las intensidades. Es el punto donde se concentran las mayores dificultades técnicas e interpretativas. Las anotaciones entre paréntesis son sugerencias del autor.

Figura 7
Uso del pedal tonal (pedal central)

M.I.

(Fl.)(vl.)
(Ob.)
(M.D.)

(Ped. central)

Nota. Fuente: Elaboración propia.

Como indicación interpretativa general, proponemos el empleo moderado del *rubato* para resaltar partes expresivas del texto y de la música, en concordancia a la estética del romanticismo. Como ejemplo tenemos los compases 32 y 33 donde sugerimos un *affrettando* y luego un *ritardando* hacia el acorde del compás 34, inicio del *Recitativo*.

En cuanto a la línea del canto, el calderón del compás 27 es sugerencia nuestra.

Conclusiones

Tras este rápido análisis y contextualización podemos afirmar que el “Dúo–Yaraví” de la ópera *Ollanta* representa el eje central de toda la ópera. Es el único número “cerrado” con una forma claramente delimitada, mientras que toda la ópera transcurre de manera continua según el modelo del drama musical.

La ópera *Ollanta* de Valle–Riestra puede enmarcarse en la estética del nacionalismo romántico, por su temática e intencionalidad teatral y también por su lenguaje musical armónico,

con melodías que se encadenan una tras otra. Todo esto, acorde a la estética del drama musical verdiano de finales del siglo XIX, pero imprimiéndole un sello particular por la inclusión de motivos folclóricos representativos.

Esta ópera representa un hito en la historia de la música escénica nacional (y quizá sudamericana) ya que anteriormente ningún peruano había escrito una ópera y menos con la maestría compositiva de *Ollanta*. Durante la primera mitad del siglo XX se estrenaron en el Perú fragmentos de óperas inconclusas, a contracorriente de un medio que no brindó el apoyo necesario. Tuvo que pasar casi cien años para que se fomentara el clima propicio y se volvieran a escribir óperas en Lima –aunque la mayoría en formato de cámara– desde una visión ecléctica y globalizadora (Tello, 2019).

Recomendamos una reimpresión de la partitura vocal con una revisión de la parte pianística, no solo del “Dúo–Yaraví”, sino también de la ópera en general, ya que en muchos pasajes del original hay algo de exceso en la transcripción de las líneas orquestales, dificultando la ejecución.

Referencias

- Alier, R. (2011). *Historia de la ópera*. Ediciones Robinbook.
- Iturriaga, E., & Estenssoro, J. C. (1985). Emancipación y República: Siglo XIX. En C. Bolaños, J. Quezada, E. Iturriaga, J. C. Estenssoro, E. Pinilla & R. R. Romero (Eds.), *La música en el Perú* (pp. 286). Patronato Popular y Porvenir.
- Mendivil, J. (2017). Cosa de hombres: Sobre construcciones de género en la musicología de la música de los Andes. *Revista Diagonal. An Ibero–American Music Review*.
- Quezada Macchiavello, J. (1995). Reseña de una función interrumpida: La ópera en Lima durante el primer siglo de la República. *Lienzo*, (16), 131–160, Universidad de Lima.
- Raygada, C. (1964). Guía musical del Perú (conclusión). *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, 14, 3–95. <https://doi.org/10.51433/fenix-bnp.1964.n14>
- Rengifo, D. C. (2014). *El Reestreno de la Ópera Ollanta*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Rengifo, D. C. (2022). Nación e identidad hacia el primer centenario de la independencia del Perú: La ópera *Ollanta* y el resurgimiento del teatro histórico en Lima 1900–1921. *Revista de Ciencias Sociales Ambos Mundos*, (3), 65–73. <https://doi.org/10.14198/ambos.20773>
- Romero, R. R. (2003). Nacionalismos y anti-indigenismos: Rodolfo Holzmann y sus aportes a una música “peruana”. *Hueso Número 43*, 77–98. Mosca Azul Editores.
- Ruiz–Pacheco, L. (2024). La música como servidora del drama en la zarzuela *El cóndor pasa...* de Daniel Alomía Robles. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*, 8(1), 162–184.
- Tello, A. (2019). *Cómo crear ópera en el Perú y no morir en el intento: Una mirada panorámica a la composición de música dramática*. [Folleto anexo al programa de mano de la ópera *Comediantes* de Álvaro Zuñiga]. Universidad Nacional de Música.
- Valle–Riestra, J. M. (ca.1901). *Ollanta, 2º acto – Dúo–Yaraví*. [Partitura].
- Valle–Riestra, J. M. (ca.1920). *Ollanta, Yaraví, para dos voces y piano*. *Exposición Musical*, Lima.
- Valle–Riestra, J. M. (1920). *Ollanta, ópera en tres actos*. [Manuscrito de la partitura para orquestas].
- Valle–Riestra, J. M. (1920). *Ollanta, ópera en tres actos*. [Manuscrito de la partitura para voces y piano].
- Valle–Riestra, J. M. (2004). *Ollanta, ópera en tres actos*. [Reducción para voz y piano de la versión de 1920]. Edición provisional de Asociación Prolífica.

Vega, Z. (2019). *De la tristeza a la identidad: El yaraví peruano en las fuentes escritas de los siglos XVIII, XIX y XX*. [Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México].

Vega, Z. (2023). Placeres y dolores: la representación de lo nacional en el teatro lírico peruano del siglo XIX. *Anuario Musical*, (78), 131–150. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2023.78.07>

Anexos

Anexo 1

Elenco el día del reestreno, 22 de septiembre de 1920

Personajes

El INCA Pachacútec 1er bajo	Antonio Nicolich
OLLANTA (general) 1er tenor	Giuseppe Pasquini
RUMINAHUI (general) 1er barítono	Riccado Stracciari
ORCO HUARANCA (amigo de Ollanta) 2do bajo	Giuseppe Zonzini
CUSI COYLLUR (hija del Inca) Soprano	María Escobar
MAMA ILLA (Sacerdotisa del Sol) Mezzo Soprano	Marta Klinger
Un soldado 2do tenor	A. Finzi

Nota. Partitura vocal.

Anexo 2

Frase introductoria de violonchelo, seguida de las primeras frases de la línea de canto. Manuscrito orquestal del compositor

The image displays two pages of handwritten musical notation. The top page features a vocal line with lyrics "Porque amantando" and a cello/bass line. The bottom page shows the cello/bass line with lyrics "¿Porque que vi- ves tris- te? Que élo- nas me- ans- te- nas". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "pp." and "allegro".

Nota. Léase la línea de violonchelo en la clave de *fa*. Obsérvese también que la línea de fraseo se extiende hasta la tónica de *fa* sostenido menor (inicio del dúo) a diferencia de la partitura vocal y otras ediciones impresas.

Anexo 3

Detalle de la partitura orquestal, clímax del Dúo–Yaraví

The image shows a page of handwritten musical notation for an orchestra and voice. The staves are labeled on the left: Piano, Arpa, Violines, Viola, Cello, and Bass. The vocal line includes the lyrics: "pe - - - chro olvida - - - ra a - - - se ra - - - mor. - - - - -" and "Resit. aquí en la so - - - le - - - dad". The score is marked with "piano" and "f.".

Nota. Biblioteca de la Universidad Nacional de Música. En la parte que corresponde a la segunda arpa está anotado con lápiz “piano”. Por lo visto, la carencia de arpistas en la orquesta sinfónica, durante el siglo pasado, fue un problema constante en nuestro país. Valle–Riestra, J. M. (1920). *Ollanta, ópera en tres actos*. [Manuscrito de la partitura para orquesta]– Escaneada en formato PDF por la Universidad Nacional de Música.

Anexo 4

Portada del *Dúo-Yaraví*, editorial *Exposición Musical*, Lima



Nota. Biblioteca de la Universidad Nacional de Música. La música aquí impresa solo registra el yaraví en dos versiones: para canto y piano y para piano solo. Valle-Riestra, J. M. (1920). *Ollanta*, ópera en tres actos. [Manuscrito de la partitura para voces y piano]. Fotografiada en formato JPG por la Universidad Nacional de Música

Anexo 5
Ollanta (Yaraví) para piano solo

OLLANTA *Amanda Loera de Cifuentes*
Yaraví-Piano Solo *J. Valle-Riestra.*

Lento.

Exposición Musical-Correo 29.

INV 2007

Nota. Biblioteca de la Universidad Nacional de Música. Probablemente grabado en rollo de pianola entre 1921 y 1922. Edición de Exposición Musical.

Anexo 6
Ollanta en el Callao



Nota. “El maestro Vallerriestra, [sic] acompañado del maestro Padovani y de la artista Rosina Storchio, agradeciendo las ovaciones que le tributó el público del Callao, con motivo del estreno en el puerto, de la ópera nacional “Ollanta”, una de cuyas típicas escenas, aparece en el grabado”. *Varietades*. (1921, 3 de septiembre). Ollanta en el Callao. *Varietades*, Año XVII, N°705, p. 1257.



Artículos de fondo



Luis José Roncagliolo Bonicelli
(Huacho, 1982)



Músico y bibliotecólogo, graduado en Ciencias de la Información por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Labora en el archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, en donde ha llevado a cabo proyectos como muestras museográficas, un boletín y artículos y entrevistas anexas, así como la investigación y redacción para el libro *80 años. Orquesta Sinfónica Nacional del Perú*. Asimismo, ha participado en conversatorios, en investigaciones relativas al proyecto discográfico y audiovisual y a estrenos y reposiciones de obras peruanas. Ha presentado ponencias externas relacionadas a la historia de la OSN (Instituto Riva–Agüero, entre otros). Actualmente, labora en el proyecto de organización y recuperación de la documentación e información histórica del elenco.

Una sinfonía para el Sesquicentenario de la Batallas de Junín y Ayacucho Aproximaciones al concurso de 1974

A symphony for the 150th Anniversary of the Battles
of Junín and Ayacucho
Approaches to the 1974 competition

Luis José Roncagliolo Bonicelli

Investigador Independiente

Lima, Perú

luisjoseroncagliolo@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0003-9495-3055>



Resumen

Uno de los capítulos más llamativos en la historia de la música orquestal peruana durante el siglo XX, corresponde al concurso de composición de una sinfonía para conmemorar el Sesquicentenario de las Batallas de Junín y Ayacucho, en 1974. Este certamen fue convocado por el Ejército del Perú en el marco del gobierno militar de turno, y formó parte de una serie de acciones llevadas a cabo en recuerdo de aquellas batallas decisivas para la independencia de los países sudamericanos. En el presente artículo se explora el contexto del concurso, las dificultades para reconstruirlo debido al carácter cerrado que tuvo durante casi todo su desarrollo, las diversas relaciones entre los compositores y ciertas variables que podrían haber incidido directamente en las obras resultantes, así como la noción de lo monumental, que favoreció las conmemoraciones de aquel entonces, y que se aprecia también en las composiciones premiadas, especialmente en la obra ganadora.

Palabras clave

Sesquicentenario de las Batallas de Junín y Ayacucho; Música orquestal peruana; Sinfonía en el Perú; Concursos musicales en el Perú

Abstract

One of the most remarkable chapters in the history of Peruvian orchestral music in the 20th century is the competition to compose a symphony for the Sesquicentennial of the Battles of Junín and Ayacucho, in 1974. This contest was organized by the Peruvian Army during the period of military government, and was part of a series of actions carried out in memory of those decisive battles for the independence of the South American countries. This article explores the context of the contest, the difficulties in reconstructing it due to the closed nature it had throughout most of



its development, the various relationships between the composers and certain variables that could have directly influenced the resulting works as well as the notion of monument, pursued by the commemorations of that time, which is also evident in the awarded compositions, especially in the winning work.

Keywords

Sesquicentennial of the Battles of Junin and Ayacucho; Peruvian orchestral music; Symphony in Peru; Musical competitions in Peru

Recibido: 4 de noviembre / Revisado: 11 de febrero / Aceptado: 22 de abril

Introducción

Convocado para la elección de una sinfonía en honor al Sesquicentenario de las Batallas de Junín y Ayacucho, el concurso que estudiaremos en este artículo es uno de los certámenes más célebres en la historia de la música orquestal peruana. Por ello se podría pensar que el camino para investigar sus orígenes y desarrollo tendría que ser bastante directo y accesible. No obstante, la información contenida en las fuentes conocidas sobre el tema –que en líneas generales circula también en la tradición oral– es insuficiente, pero sobre todo imprecisa y a veces contradictoria, lo que lleva necesariamente a dirigir la búsqueda hacia diversas fuentes primarias.

En el ámbito orquestal, el otro concurso importante del Sesquicentenario fue el convocado para una obra sinfónico–coral llevado a cabo entre 1970 y 1971. Se trató de un hecho que gozó de mucha menor fama, y sin embargo, es fácilmente rastreable a partir de unas pocas fuentes accesibles. Si bien fue convocado durante el gobierno militar, no lo organizó el Ejército, sino una agrupación cívico–militar (más lo primero que lo segundo): la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú (CNSIP). Por su parte, el concurso de 1974 al que dedicamos el presente artículo, fue concebido, planeado y organizado desde el fuero puramente militar (las oficinas del Cuartel General del Ejército), con el auspicio del Ministerio de Guerra, al que se sumó el necesario apoyo del Instituto Nacional de Cultura (INC). Mientras que en el caso de 1970–1971 hubo una convocatoria abierta y pública, con gran transparencia y cobertura en diversas fases, en 1974 ocurrió todo lo contrario: una convocatoria cerrada y privada, con notoria opacidad y nula cobertura durante su desarrollo. Solo en la fase final, a pocos días del estreno de las obras ganadoras, se hizo pública, cuando todos sus detalles ya estaban resueltos. La diferencia entre los organizadores no explica del todo la dificultad de acceso a la información oficial primigenia, pero sí aporta el indicio fundamental al respecto.

Se puede seguir el proceso del concurso de 1970–1971 en un artículo que es el antecedente inmediato de la presente investigación y que tuvo por propósito abordar la actividad de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú (OSN) como difusora y promotora de un nuevo repertorio en torno a la Emancipación peruana en el contexto general del Sesquicentenario (Roncagliolo, 2023). El tema de la sinfonía de Junín y Ayacucho fue abordado en uno de los capítulos, cuyo contenido ha servido como punto de partida para la investigación actual. A continuación, se realizará una síntesis del mencionado artículo precedente, con el propósito de presentar un marco general.

El gobierno militar presidido por el general Juan Velasco Alvarado, se encontró en sus primeros años con la inmediata cercanía de las conmemoraciones por el sesquicentenario de

la Independencia del Perú, circunstancia que fue aprovechada para realizar un uso político y propagandístico que contribuyera a apuntalar el carácter revolucionario con el que se deseaba que estuviera asociado. Se reforzó entonces la idea de una segunda Independencia, donde el gobierno de turno se presentaba como llamado a subsanar de manera definitiva las tareas sociales que el proceso independentista de la década de 1820 había dejado como inconclusas.

Se pone en marcha la maquinaria logística, y en 1969 se crea la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, un ente cívico–militar que convoca a un grupo de historiadores y humanistas reconocidos en el medio local. La tarea más importante de esta comisión fue el ambicioso proyecto de la *Colección Documental de la Independencia del Perú*, pero además tuvo a su cargo diversas tareas, como la elaboración y supervisión de actividades y obras conmemorativas (entre ellas concursos) que comenzaron a ponerse en marcha desde inicios de 1970 y que fueron ampliamente cubiertas por su publicación oficial: el Boletín de la CNSIP.

A propósito de estos concursos, y en particular como respuesta a aquellos que tenían que ver con la figura de Túpac Amaru, Juan Acha (1971) publicó *En busca de un autor para Túpac Amaru*. Este título es bastante sugerente respecto de lo que sucedía en aquel entonces: el gobierno, en su búsqueda de símbolos y representaciones, encuentra en Túpac Amaru una imagen ideal para reforzar su programa político a través de la propaganda. La CNSIP desarrolla un plan de actividades y convoca a concursos cuyas bases, a nivel académico e ideológico, expresan también su propia búsqueda; en este caso, respecto a la imagen de Túpac Amaru que desearían que se representara. Y así, salen al encuentro de un autor que interprete esos valores y los concrete en su propia obra. La CNSIP inició también tempranamente la búsqueda de una música que pudiera sincronizarse con sus maneras de concebir el Sesquicentenario. Entre 1970 y 1971 convocó a varios concursos musicales: sinfónico–coral, marcha militar, música popular y bandas.

Como órgano de ejecución de la Casa de la Cultura –entidad que en este período pasaría a ser Instituto Nacional de Cultura–, la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida conjuntamente por Carmen Moral y Leopoldo La Rosa durante los años del Sesquicentenario, fue llamada por la CNSIP a participar de las conmemoraciones a través del certamen sinfónico–coral de 1970–1971, en donde estrenó la obra ganadora, junto con la que venció en el concurso de marchas militares: la *Marcha del Sesquicentenario* de Jaime Díaz Orihuela.

Pero no solo la CNSIP estaría en búsqueda de una música para el Sesquicentenario, a través de los concursos que organizó en 1970–1971. De hecho, el papel que dio dicha comisión a la música fue bastante limitado con relación a otras áreas de la cultura. Ante ello, la OSN tomó también su propia iniciativa y en su programación se puede rastrear la huella dejada por aquellas conmemoraciones. Centrándonos en 1971, estas relaciones entre la programación de la OSN y el Sesquicentenario se pueden notar en varios niveles.

La política de integración latinoamericana alentada por el gobierno, se aprecia en el favorecimiento de una cantidad poco usual de estrenos locales de compositores latinoamericanos. La integración global a través de la pertenencia al grupo de los países ‘no alineados’, así como la organización de la cumbre del Grupo de los 77 en Lima, coincide con la interpretación de *Ñacahuasu* de César Bolaños, una obra en torno al “Che” Guevara, y por lo tanto vinculada temáticamente al contexto de la Guerra Fría y la geopolítica del momento, temas de primera plana en el evento que se desarrollaba en la capital en esos días. Sucesos aparentemente aislados como el fallecimiento de Igor Stravinsky, tienen impacto en el medio local, y es en el *Homenaje a Stravinsky* de Enrique Iturriaga, donde tal vez se produce una de las síntesis más interesantes con la atmósfera nacionalista de aquellos días centrales del Sesquicentenario: la obra rinde tributo al

compositor ruso a partir de elementos locales, como el cajón peruano en un papel solístico o los ritmos costeños. El ambiente de la calle, y en especial el de la Plaza San Martín en aquel momento, es atendido por Adolfo Polack en su *Concierto para platillos y orquesta* centrado en la figura del mimo Jorge Acuña, representante de un importante movimiento de teatro popular y callejero de entonces. De manera aparentemente contradictoria, los años del Sesquicentenario albergaron una creciente actividad en torno a la música del periodo virreinal en el Perú, en publicaciones de libros, discos, y en realización de conciertos; esta oleada llegó a la OSN también con la ejecución de obras de dicho período.

Tal vez el grupo temático más cercano a las ideas y visiones del gobierno y la CNSIP fue el relacionado directamente con el imaginario de la Emancipación. La investigación anterior considera una selección de tres obras paradigmáticas del Sesquicentenario. En orden cronológico, la primera de ellas es el *Canto Coral a Túpac Amaru (II)* de Edgar Valcárcel, obra compuesta antes del golpe militar, por lo que no puede decirse que fuera creada para el Sesquicentenario, ni para actividades relacionadas con el gobierno. Sin embargo, es pertinente colocarla también en el contexto del Sesquicentenario debido a la importancia que tenía Túpac Amaru no solo para la junta militar, sino también para la propia CNSIP que inició sus actividades en 1969, pero sobre todo por haberse estrenado la obra en un concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional en 1970, cuando se suscitaban los debates sobre los concursos que la CNSIP había convocado en torno al precursor. Se hubiera podido lanzar un certamen musical específico sobre Túpac Amaru, pero tal vez su ausencia fue favorable para la libertad de creación que se aprecia en la composición de Valcárcel.

La segunda obra en orden cronológico es *Apu Inqa (1970)* de Francisco Pulgar Vidal, ganadora del concurso sinfónico–coral de 1970–1971, y que en el terreno de la música orquestal peruana amplía el imaginario sinfónico hacia la temprana resistencia anticolonial. Se basa en el poema quechua *Apu Inka Atawallpaman*, escrito probablemente en el siglo XVI y considerado como el primer documento de la resistencia indígena; fue un texto que tuvo un impacto cultural en el Perú contemporáneo a partir de su publicación moderna en 1955. Y en el otro extremo histórico del proceso emancipador se sitúa la tercera obra paradigmática: la *Sinfonía “Junín y Ayacucho: 1824”* de Enrique Iturriaga, obra ganadora del concurso que se estudia en el presente artículo.

I. Sucesos

Empezaremos por buscar posibles vínculos institucionales. Al ser el ente más importante en cuanto a la planificación y organización de eventos en torno al Sesquicentenario en general, es preciso consultar la actividad de la CNSIP. En agosto de 1971, el gobierno militar decretó la ampliación del período de trabajo de la Comisión Nacional del Sesquicentenario hasta finales de 1974. Luego de cumplir con los objetivos planteados para el año central de las conmemoraciones, la Comisión Nacional publica en el último número de su boletín de aquel año el plan para la que sería la etapa ‘bolivariana’ del Sesquicentenario, que tendría como fecha cumbre el 9 de diciembre de 1974, cuando se cumplirían 150 años de la batalla de Ayacucho. Entre un listado de monumentos, hitos, placas, conferencias y eventos diversos a realizarse, no se lee mención alguna a la música o a un posible concurso de composición de una sinfonía a las batallas de Junín y Ayacucho (CNSIP, 1971). Faltaban aún varios años, pero de todos modos es necesario constatar que, ya desde aquel entonces, dicha comisión no tenía entre sus planes ningún evento de índole musical, como sí lo había hecho anteriormente durante la etapa ‘sanmartiniana’ de sus actividades.

El 12 septiembre de 1973, la Comisión Nacional del Sesquicentenario envió un oficio firmado por su presidente, el general Juan Mendoza Rodríguez, a Martha Hildebrandt, en su calidad de

directora general del Instituto Nacional de Cultura. Se le comunica que la Comisión Nacional considera importante incorporar algunas actividades –entre ellas un concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional en el Teatro Municipal– al programa oficial de conmemoraciones por la batalla de Ayacucho entre el 6 y 13 de diciembre de 1974, para lo cual solicita la colaboración del INC (CNSIP, 1973). La respuesta de Hildebrandt llegaría un mes después, el 11 de octubre, informando con respecto al concierto de la OSN que dicho “órgano de ejecución del Instituto Nacional de Cultura solo ofrece conciertos de temporada”(CNSIP, 1973, p. 81) y que “por acuerdos existentes no dedica conciertos ni participa en homenajes”(CNSIP, 1973, p. 81). Esta correspondencia fue copiada en el Boletín de la Comisión Nacional, y sería la última vez que se haría mención a la OSN y a la música sinfónica en todos los números restantes de dicha publicación.

Se desconoce si este pedido de la Comisión Nacional tendría que ver con algún nivel temprano de organización del concurso para la sinfonía a Junín y Ayacucho, en coordinación con el Cuartel General del Ejército. Aparte de esta posibilidad, queda descartada la presencia de la CNSIP en la organización o algún tipo de coordinaciones posteriores relativas al certamen. Más aún cuando en las memorias de la Comisión, además de no mencionarse nada sobre sinfonías, no se incluye ni siquiera el concurso sinfónico–coral de 1970–1971 en el recuento de actividades organizadas, dando sin embargo cabida a otros eventos musicales como el concurso de marchas militares, entre otros (Mendoza, 1974).

El 13 de febrero de 1973, los presidentes de Perú y Venezuela tuvieron una reunión en Lima, donde elaboraron una declaración conjunta con miras a aunar esfuerzos para celebrar el 150º aniversario de la batalla de Ayacucho. Uno de los principales resultados de aquella reunión, fue la creación de una Comisión Mixta Peruano–Venezolana, que a partir de entonces sería la encargada de planear, dirigir y controlar las actividades, ceremonias conmemorativas y la ejecución de obras relativas al sesquicentenario de la batalla de Ayacucho. Esta comisión binacional se encontraba liderada por el general Edgardo Mercado Jarrín (Premier y Ministro de Guerra del Perú) y por Nectario Andrade Labarca (Ministro de Relaciones Interiores de Venezuela). Entre sus objetivos destacaban diversas medidas en pro del departamento y ciudad de Ayacucho. La Comisión Nacional del Sesquicentenario, por su parte, sería reestructurada, y se mantendría coordinando sus actividades con la Comisión Mixta. El decreto ley de creación de la Comisión Mixta fue firmado en octubre de 1973, e inició sus funciones en noviembre.

Llegamos entonces a 1974, oficialmente declarado por el Estado Peruano como el “Año del Sesquicentenario de las Batallas de Junín y Ayacucho”. Sin embargo, hasta ahora no tenemos pistas sobre la fecha de inicio del concurso. Ante ello, el manuscrito de la obra de Pinilla arroja un dato importante: se encuentra fechado en “Madrid, Enero–Febrero de 1974” (Pinilla, 1974). Esto quiere decir que la convocatoria tendría que haberse realizado a inicios de año, o a fines de 1973.

La Orquesta Sinfónica Nacional por su parte, no registra en sus archivos ningún tipo de información, ni fechas de las diversas etapas del concurso, salvo los datos del concierto final. Se debe recurrir entonces a la documentación administrativa generada por el INC. El 28 de febrero, el general Mercado Jarrín envía un oficio del Ministerio de Guerra a la Dirección General del INC (Martha Hildebrandt), documento que ofrece información muy valiosa y constituye una de las fuentes originarias sobre este tema (Ministerio de Guerra, 28 de febrero de 1974). El general comunica diversos puntos que vale la pena citar y comentar:

[...] con motivo del Sesquicentenario de las Batallas de Junín y Ayacucho, la Comandancia General del Ejército ha promovido un concurso cerrado entre los compositores nacionales, para la producción de

la Sinfonía “Junín y Ayacucho: 1824”. [...] para el Perú representaría un franco avance cultural el hecho de lograr en fecha tan significativa una composición de género clásico, debido al talento musical de nuestros connacionales. [...] este Comando solicita a Ud. tenga a bien disponer la colaboración de la Orquesta Sinfónica Nacional, con el objetivo de culminar tan importante objetivo. [...] Para mayores detalles, un representante del Ejército, de la Sub-Dirección de Educación coordinará con el Director de la OSN, Señor Leopoldo La Rosa, la forma como podría intervenir en los aspectos de eliminación de los concursantes, ensayo y ejecución de la obra presentada, en fecha y lugar que se le hará conocer oportunamente [...] Para el acto de eliminación, se le remite adjunto el presente Programa tentativo formulado en coordinación con el Señor Director de la OSN. [...] En mi condición de Presidente de la Comisión Mixta del Sesquicentenario de la Gloriosa Batalla de Ayacucho, me complace agradecer a Ud., por anticipado, su valiosa colaboración [...]. (Ministerio de Guerra, 28 de febrero de 1974)

Entre varios detalles valiosos: confirma el carácter cerrado del certamen, sugiere una posible participación de la Comisión Mixta y, además, precisa cómo se debería escribir oficialmente el título de la obra ganadora. Adjunta un calendario con fechas para la fase eliminatoria (Ministerio de Guerra, 28 de febrero de 1974): “primera lectura y ensayo del tercer movimiento” (22, 23 y 24 de abril); “interpretación ante el jurado el 3er movimiento de las sinfonías presentadas según orden de sorteo” (25 y 26 de abril); “continuación de las eliminatorias” y “nueva interpretación de las sinfonías presentadas a criterio del jurado y/o a solicitud de los interesados” (29 y 30 de abril); “a disposición del jurado” (2, 3 y 4 de mayo). Estas fechas son corroboradas por un oficio remitido por la Dirección Técnica de Actividades Culturales del INC a la Inspectoría de Espectáculos “A” de la Municipalidad de Lima el 8 de abril, solicitando el Teatro Municipal y las facilidades para la OSN en esas fechas de 10 a.m. a 1 p.m., dando a entender además que el teatro ya estaba separado para otras entidades y se negoció para cederlo a la orquesta (INC, 8 de abril de 1974). De todos modos, parece extraño que la solicitud del Ministerio de Guerra llegara con tan poca anticipación. Es probable que ya se hubiesen avanzado las conversaciones y que el oficio fuese una formalidad para proceder con los demás trámites. Los jurados habrían sido 6 en total, entre especialistas civiles y militares, presididos por el coronel Rómulo Zanabria (*La Crónica*, 4 de diciembre de 1974), de quien hablaremos más adelante.

Uno de los detalles importantes que también confirma el oficio del Ministerio de Guerra, es que para la fase eliminatoria se debía entregar un único movimiento, y que éste sería el tercero de la posible sinfonía ganadora. Según el calendario comentado, se tendría que elegir a los ganadores para mayo como mínimo, pero no se ha encontrado documentación relacionada. El 10 de junio, Oscar Molina Pallochía, presidente del Comité Ejecutivo de la Comisión Mixta, informa a Martha Hildebrandt que en el programa oficial de los actos a desarrollarse en Lima por el sesquicentenario de la batalla de Ayacucho “se ha considerado la realización de una función de gala en el Teatro Municipal en la que se estrenaría la Sinfonía ‘Junín y Ayacucho’”(CMSJACCP, 10 de junio de 1974), entre otras actividades, solicitando por lo tanto la colaboración del INC. Esta comunicación confirma una participación de la Comisión Mixta por lo menos en la fase final del concurso. Siendo Mercado Jarrín la máxima autoridad peruana de dicha comisión, así como del Ministerio de Guerra y el Cuartel General (ambas entidades vinculadas directamente al concurso), cabe la posibilidad de que se recibiera también apoyo de la entidad binacional en fases previas.

Sí se ha encontrado, en cambio, otro tipo de gestiones de la Comisión Mixta, con incidencia confirmada en la programación de la OSN. El concierto del 21 de junio contó con la participación de artistas venezolanos: el director Leopoldo Billings y el violinista Olaf Ilzins, músicos que llegaron

en virtud de un convenio internacional entre el INC y el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) de Venezuela. En aquella función, se realizó además el estreno en Lima de la *Suite breve para cuerdas* del compositor venezolano Inocente Carreño.

“Junín: preludio de Ayacucho” (1974) es el nombre de un artículo publicado meses después, cuyo título emplea un término de uso principalmente musical –casi como si tuviera que ver con el concurso que se llevaba a cabo– para describir la celebración del Sesquicentenario de la Batalla de Junín, llevada a cabo el 6 de agosto. Junín se presenta como preludio, no solo por haber antecedido a la batalla de Ayacucho, sino porque el camino hacia la conmemoración de esta última acaparaba los principales esfuerzos del gobierno. Con respecto al concurso, una vez más es necesario acudir a la documentación administrativa para encontrar signos de actividad en los siguientes meses. Y el documento que nos da una nueva pista es un memorándum del 8 de octubre, donde la OSN adjunta una factura por traslado de instrumentos y mobiliario al Colegio de Jesús los días 10 y 11 del mes en curso; el propósito de ese transporte es la realización de “ensayos y audición de las obras del concurso del Sesquicentenario de Junín y Ayacucho” (INC, 8 de octubre de 1974). Tendrían que ser ya las obras ganadoras en sus versiones finales. Un documento similar, emitido el 15 de octubre, solicita el traslado de instrumentos y mobiliario para los días 15 y 17, del Teatro Municipal a Radio Nacional “para la grabación de la sinfonía en homenaje al Sesquicentenario...” (INC, 15 de octubre de 1974).

Un oficio de la OSN a la Dirección General del INC, fechado el 7 de noviembre, da cuenta de que la orquesta había sido invitada a Ayacucho para actuar durante los festejos centrales del sesquicentenario de la batalla que estaba a punto de conmemorarse, y señala una serie de razones por las cuales la orquesta no podría asistir en ese momento (INC, 7 de noviembre de 1974). No se ha encontrado otra información hasta la conferencia de prensa del 3 de diciembre, un evento crucial en el que, por la información brindada y el lenguaje empleado, se entiende que era la primera vez que se hacían públicos los detalles del certamen. Entonces, recién se informa abiertamente que ha habido un concurso (cuando se venía realizando desde hacía probablemente un año), que ha sido convocado por invitación y con participación de seis compositores. Se dan a conocer los ganadores (cuando ya se habrían elegido desde hacía varios meses): el primer puesto para Enrique Iturriaga (100 mil soles de la época), el segundo para Armando Guevara Ochoa (50 mil soles) y el tercero para Edgar Valcárcel (20 mil soles), contando con el auspicio del Ministerio de Guerra para los premios. Además, se presenta el disco con la obra ganadora, que sería obsequiado a las autoridades extranjeras presentes en Lima (*El Comercio*, 4 de diciembre de 1974). Se comunican entonces hechos ya consumados desde hacía varias semanas o meses, según cada caso.

El acto se lleva a cabo en el Círculo Militar del Perú, y es moderado por el coronel Rómulo Zanabria Zamudio, subdirector de Educación e Historia del Cuartel General del Ejército y presidente de la Comisión de Historia del Ejército (*El Peruano*, 4 de diciembre de 1974). Se descubre así a uno de los grandes protagonistas de este concurso, quien además fue el responsable de la concepción histórico-militar de la sinfonía (Iturriaga, 1977), y se podría especular que quizá fue quien tuvo la idea original. La Dirección de Operaciones e Instrucción del Cuartel General fue la encargada de la planificación y logística (Iturriaga, 1977).

Estamos ya en pleno contexto de los días centrales del sesquicentenario de la batalla de Ayacucho. En el programa de actividades de la CNSIP, al igual que en el presentado en diciembre de 1971, no aparece ninguna mención a un concierto de la OSN (CNSIP, 1974). El 9 de diciembre, decretado feriado nacional, la actividad oficial se desarrolla a primera hora en Ayacucho, con participación de las delegaciones internacionales invitadas y con amplia presencia ciudadana. Se

inaugura entonces el Monumento a los Vencedores de Ayacucho en la pampa de la Quinua, y en ese mismo lugar se realiza una escenificación de la batalla. Después, en Lima, se llevan a cabo el resto de actividades principales, cuyo momento estelar fue la firma de la Declaración de Ayacucho en Palacio de Gobierno a las 19:00 horas. El carácter entusiasta y afirmativo de este programa coincide con la propaganda y la información en periódicos, medios que ya habían sido tomados casi en su mayoría por la dictadura en julio de ese año: se aprecia un febril nacionalismo, un ensalzamiento del gobierno y una sensación de participación y respaldo popular.

La otra cara de la moneda es presentada en la revista *Caretas* (Gesta permanente, 1974), donde se detalla la atmósfera que se vivía aquellos días de diciembre en Lima. Represión policial en el aeropuerto a la espera de la llegada de los dignatarios como el general Hugo Banzer, de Bolivia, pero sobre todo al arribo del mandatario venezolano Carlos Andrés Pérez, que causó gran revuelo. Una ausencia notoria fue la de Augusto Pinochet, quien a última hora decidiera suspender su asistencia, aunque no a causa de las diversas amenazas de sabotaje a su presencia, sino por la participación del canciller cubano Raúl Roa, quien efectivamente confirmó que la animadversión era mutua al expresarse duramente sobre el presidente chileno. Se sumaron las ausencias de los mandatarios de Ecuador, Colombia y Argentina. De todas maneras, la atención se centró en las medidas de seguridad, sobre todo cuando días antes se había cometido un atentado contra los ministros Mercado Jarrín y Tantaleán Vanini. Comenta el cronista sobre el 9 de diciembre en Lima:

Pero los actos celebratorios del Sesquicentenario de la Batalla de Ayacucho no concitaron el entusiasmo de las multitudes. En realidad, fueron programados con austeridad institucional. El periodista Flavio Tabares de *El Excelsior* de México dijo que le habría gustado que el pueblo hubiera participado más y no se haya quedado como mero espectador. La verdad es que los masivos dispositivos de seguridad no son particularmente propicios para despertar el calor popular, y en este caso se hicieron extremos por varias razones. (Gesta permanente, 1974, p. 14)

Tenemos ahora el cuadro más completo del ambiente que se vivía en Lima el día del estreno de las obras ganadoras, que se llevó a cabo una hora después de la Declaración de Ayacucho, es decir a las 8 p.m. (*El Comercio*, 9 de diciembre de 1974). Mientras se efectuaba el concierto al menos según el programa oficial de actividades lo anunciado era un banquete y posterior recepción en Palacio de Gobierno, por lo que es altamente probable que la plana mayor gubernamental y los miembros de las delegaciones visitantes no asistieron a la función. La primera parte fue dirigida por Leopoldo La Rosa, en el siguiente orden: Himno Nacional, obras de Valcárcel y Guevara Ochoa; en la segunda se presentó la composición de Iturriaga dirigida por Armando Sánchez Málaga. A diferencia del concierto final del concurso de 1970–1971, esta presentación sí fue de acceso abierto y a precios populares (*El Peruano*, 4 de diciembre de 1974).

Esta actividad cerró la programación de la Orquesta Sinfónica Nacional aquel año. La presente investigación considera que se trata de un hito en la música orquestal peruana y no solo por haber presentado estas importantes obras. El concurso de 1974 puso punto final a un período de desarrollo particularmente intenso de la creación orquestal peruana por lo menos desde 1965, cuando Luis Herrera de la Fuente asumió la dirección titular de la OSN. Pero tanto la producción de composiciones orquestales como la actividad sinfónica en el Perú, habían ido decayendo lentamente en intensidad luego de las fechas centrales del Sesquicentenario en 1971. El concurso de 1974 pareció reanimar la escena, pero fue solo un paréntesis en medio de un proceso de declive –tanto a nivel compositivo como interpretativo–, que se hizo más pronunciado a partir del año

siguiente. Iturriaga, por ejemplo, iniciaría un período de silencio orquestal que duraría dos décadas. La OSN por su parte, comenzaba un fuerte proceso de deterioro, que se agudizaría en la siguiente década; aunque ya en el mismo año 1974 había corrido el riesgo de paralizar su actividad a mitad de temporada debido a problemas económicos. Efectivamente, el factor económico fue decisivo: una crisis internacional severa desde el año anterior, trajo consecuencias políticas en gobiernos como el peruano, cuyo programa de reformas a partir de entonces se hacía cada vez más insostenible sin un marco económico adecuado.

Durante la temporada de Verano de 1975, la OSN presentó los estrenos públicos de las obras no ganadoras del concurso del año anterior, en el Campo de Marte y el Parque Salazar, con repeticiones en diversos lugares de la capital; al parecer, con excepción de la de Bolaños, que no figura en los registros de la OSN. A la par, se siguieron ejecutando las obras ganadoras, principalmente en conciertos en el Teatro Municipal y, a veces, con directores distintos: Carmen Moral empezaría a ser difusora de la obra de Valcárcel mientras que Guevara Ochoa haría lo propio con la suya. Pinilla y La Rosa dirigirían sus propias obras, respectivamente. Además, ese año se publica una segunda edición del disco con la sinfonía de Enrique Iturriaga. En agosto se produce el ‘Tacnazo’, suceso que determina la culminación del gobierno del presidente Velasco Alvarado, y el ascenso de Francisco Morales Bermúdez al poder.

En 1976 se cumplieron 150 años del Congreso Anfictiónico de Panamá, que fue un hecho derivado de la batalla de Ayacucho. Por lo tanto, el sesquicentenario de este congreso no pasó desapercibido, aunque prácticamente fue tratado como un suceso menor. La OSN participó en un concierto dedicado a dicha conmemoración, donde se ejecutó la sinfonía de Iturriaga. Digamos que con esta ejecución, junto con la reposición de *Apu Inqa* pocos meses después –las dos obras musicales premiadas en los concursos oficiales de estos años– se da probablemente por concluida la estela del Sesquicentenario en la música académica peruana. Al menos a nivel de ejecuciones y conciertos, ya que en realidad habría que añadir la publicación del tercer tiraje del disco con la sinfonía de Iturriaga, publicado en 1977.

Nos encontramos entonces, hacia finales de la década de 1970, en un escenario bastante distinto al del inicio del gobierno militar y alejados del entusiasmo de las conmemoraciones del Sesquicentenario: crisis e inestabilidad económica, política y social; agudización de las contradicciones por parte de una diversa multiplicidad de grupos de izquierda que habían tomado ideológicamente las universidades públicas; paros nacionales constantes, represión militar y el inicio de una transición hacia el retorno del gobierno civil. A nivel internacional, países como Italia atravesaban también años ciertamente caóticos. La década del setenta en aquel país corresponde a un período de violencia política y terrorismo que llegó a su cúspide en mayo de 1978 con el secuestro y asesinato del político católico Aldo Moro a manos de militantes de las Brigadas Rojas. Fue un remezón en la sociedad italiana que tuvo diversas repercusiones inmediatas, entre ellas el medimetraje televisivo *Ensayo de Orquesta* de Federico Fellini. Para representar la crisis política entre los extremos de la anarquía y la represión, el cineasta italiano elige como colectivo social a una orquesta sinfónica, en cuya actividad diaria se produce una alegoría del caos de aquella década. En el escenario peruano, con el país encaminándose a una exacerbación de la violencia política y con la expectativa de casi todos los sectores sociales por volver a la democracia y pasar la página del gobierno militar, era bastante probable que el destino inmediato de las obras del concurso sinfónico de 1974, sería el de entrar en un periodo inmediato de olvido y postergación.

Figura 1

Conferencia de prensa del 3 de diciembre de 1974



Nota. *La Crónica*, 1974.

II. Ideas y Sonidos

Una de las grandes polémicas suscitadas en torno al Sesquicentenario tuvo lugar en el seno de la Historiografía, a partir de la tesis de la “independencia concedida”, postulada por Heraclio Bonilla y Karen Spalding. Los autores plantearon que la independencia peruana fue principalmente el resultado de la imposición de fuerzas extranjeras frente a los verdaderos deseos de las élites locales, dado que no se podía hablar entonces de un nacionalismo criollo establecido y que la participación popular habría sido bastante limitada, teniendo como consecuencia que no se generarán cambios sustanciales en las estructuras sociales inmediatamente después de los sucesos de la Emancipación (Bonilla y Spalding, 1972). Era una tesis con un componente marxista importante, síntoma del curso que siguió la Historiografía en la década de 1970, donde la Historia Económica empezó a tener mayor auge con respecto de otras visiones del quehacer histórico (Aguirre *et al.*, 2021).

La antítesis de esta tendencia historiográfica, y en particular de la postura de Spalding y Bonilla, se encontraba representada: institucionalmente, por la Comisión Nacional del Sesquicentenario; políticamente, por el gobierno militar de turno, que auspiciaba a la Comisión; y profesional e ideológicamente, por los historiadores que formaban parte de la Comisión, como representantes de una postura clásica en la Historiografía, que apuntaba más bien a la idea de una “independencia conseguida” como la cristalización de un logro de la sociedad peruana en sus distintos sectores, a partir de la generación de una conciencia colectiva dirigida hacia la lucha por la libertad. Bonilla y Spalding, así como los historiadores cercanos a sus posturas, convenían en que la visión de la Comisión daba como resultado un tipo de historia nacionalista lindante con lo que puede considerarse como patrioterismo (Aguirre *et al.*, 2021). Además, se cuestionaba que la Comisión estuviera auspiciada por el gobierno militar, acusándola de servir a la agenda del gobierno.

Cabe preguntarse si este notorio quiebre en la historiografía peruana llegó a ser conocido en su momento por los compositores que participaron en el concurso de 1974, y de ser así, ¿cuáles serían sus posturas, o impresiones al respecto? A nivel de ideas, se puede decir que ésta sería una arista historiográfica a tener en cuenta: las opiniones, visiones, tendencias personales de cada compositor frente a los hechos de la Emancipación, y cómo todo ello pudo haber influido en las

obras concursantes. Otra puede ser una arista política, es decir, el universo ideológico personal de cada compositor participante respecto a cómo el gobierno militar manejaba las celebraciones del Sesquicentenario según su agenda. Y en general, respecto al gobierno militar, particularmente en ese momento de fines del ‘Velascato’.

Enrique Pinilla señaló que los compositores peruanos frente a los acontecimientos políticos del siglo XX “han permanecido casi indiferentes” (2007, p. 195). No obstante, al ensayar una periodización de la música académica peruana del siglo pasado, comenta que la última etapa que estudió (1968–1985) la hizo comenzar “en la era Velasco porque muchos artistas creyeron en él” (p. 195) y porque “los autores de música erudita de esta época hicieron algunas obras que indirectamente tienen relación con hechos revolucionarios” (pp. 195–196). En cuanto a los compositores que participaron en el concurso de 1974, tenemos algunos testimonios. A propósito del estreno del *Coral a Pedro Vilca Apaza* en 1975, Edgar Valcárcel comentó: “Estoy en contra de todas las poses revolucionarias que veo a diario en gente que se sienta en un escritorio y es ‘revolucionaria’, pero internamente es cualquier cosa. Por eso, en comparación con ellos, yo no soy revolucionario” (Alvarado, 2010, p. 82). En el caso de Iturriaga, es significativo contar con dos testimonios suyos de épocas distintas. El primero es justamente de aquellos años, poco después de haber ganado el concurso de la sinfonía a Junín y Ayacucho. Siendo entonces director de la Escuela Nacional de Música, fue interrogado por la revista *Textual* (1975) acerca de la situación de la formación artística en el país:

A partir de 1968 las perspectivas cambiaron. Desde entonces ya se habló con otro lenguaje. El artista y el arte no sólo eran útiles, sino necesarios. El artista debía servir al país. Tenía deberes: esto era nuevo. Su participación era importantísima, expresaría a su pueblo en la pluralidad de sus culturas; como los dramaturgos de Grecia o algunos escritores y músicos románticos daría ahora testimonio de su realidad. Todo, todo esto era nuevo. Había que virar el timón y hacia 1971 empezó en la Escuela Nacional de Música un movimiento de toma de conciencia y de primera adaptación de los estudios a los nuevos postulados de la Ley General de Educación. En los primeros proyectos participaron, además de autoridades y profesores de la institución, prácticamente todos los compositores de nuestro medio. (pp. 68–69)

El segundo testimonio se da, en cambio, a partir de una distancia cronológica y emocional de los hechos: “después de Velasco el Perú fue diferente. Fue una aventura” comenta Iturriaga en 1998 (p. 70) y, a la vez, confirma que en su momento creyó en el proyecto del período velasquista, pero que finalmente se desencantó: “me di cuenta de que no, que había una cierta cuadratura interior, que se pretendía encajonar todo en marcos finalmente políticos” (Quezada, 1998, pp. 70–71).

Se puede contemplar también una arista derivada de la que acabamos de explorar, pero enfocada en un tipo distinto de relación con el gobierno –o con el Estado en este caso–, en un ámbito estrictamente laboral. La totalidad de músicos involucrados en el concurso, tenía algún tipo de puesto o designación en el Estado. Además de Enrique Iturriaga como director de la Escuela Nacional de Música, Armando Sánchez Málaga se desempeñaba como Director Ejecutivo del Instituto Nacional de Cultura (en períodos de reemplazo interino de su directora general Martha Hildebrandt); Leopoldo La Rosa, era uno de los directores permanentes de la Orquesta Sinfónica Nacional; César Bolaños, director de la Oficina de Música y Danza del INC; Enrique Pinilla, miembro del Consejo Técnico de Música; Edgar Valcárcel, profesor de la Escuela Nacional de Música; Armando Guevara Ochoa, violinista de la Orquesta Sinfónica Nacional. Todos los

cargos mencionados pertenecían al INC. En diversas entrevistas, Iturriaga ha coincidido –medio en broma, medio en serio– en que en cierto modo fue presionado por los militares organizadores para participar (Estenssoro, 2018; Sánchez Málaga, 1999; Vargas, 2010), dado el cargo que ocupaba. En ese sentido, se abre también la posibilidad de que sucediera algo similar con los otros músicos mencionados.

La última arista es estrictamente musical, y se relaciona con la manera en que los compositores tuvieron que abordar y resolver los problemas planteados por las bases del concurso, documento que no ha sido hallado en las fuentes y archivos consultados para esta investigación. Por lo tanto, lo que sigue del capítulo será un intento por reconstruir las bases de manera indirecta, y por explorar las relaciones que pudieron establecer los compositores con dicho reglamento.

Cada participante entraba al certamen con la posibilidad –si resultaba finalista– de tener que escribir una sinfonía completa. La segunda mitad del siglo XX se había iniciado con un escenario desfavorable para la composición de sinfonías, a causa de la preeminencia de las vanguardias. Como tendencia general, esa situación empieza a cambiar a partir justamente de la década de 1970. El Perú, por su parte, no había sido muy propenso a la composición de sinfonías. En la generación de compositores que participaron en el concurso de 1974, había en ese momento solo dos experiencias en el género, y una de ellas correspondía a Armando Guevara Ochoa con su *Sinfonía de los Andes* (1960). Una experiencia con un subgénero relacionado era la *Sinfonietta* (1956) de Edgar Valcárcel. Entre 1968 y 1975 se produce una inusual proliferación de sinfonías como género trabajado por compositores peruanos (Petrozzi, 2009) en parte por el concurso, aunque hay que tener en cuenta que las sinfonías presentadas no fueron todas completadas. En 1975 se estrenó la *Sinfonía Huánuco* (1974) de Rodolfo Holzmann. Habría que preguntarse hasta qué punto la experiencia del concurso de 1974 influyó en el desarrollo a corto plazo del género en el Perú. Por lo menos pareciera haber sido el caso de Guevara Ochoa, quien completa tres sinfonías entre 1975 y 1980.

En la fase eliminatoria se debía escribir un movimiento. Como ya se comentó, la documentación consultada señala que el movimiento a entregar en la fase eliminatoria era el tercero, y es uno de los pocos puntos en los que se han encontrado divergencias con los testimonios de Iturriaga, quien recuerda más bien que se trataba del cuarto (Estenssoro, 2018). Pero definitivamente fue el tercero, porque así se señala explícitamente en dos de las partituras que fueron presentadas en fase eliminatoria (La Rosa, 2012; Pinilla, 1974). La misma constatación se puede realizar en una partitura del propio Iturriaga (Maggiolo, 2018) que corresponde a lo que conocemos como el cuarto movimiento de la sinfonía completada posteriormente, donde figura un número III centrado en la parte superior de la página, al que se ha colocado al lado un IV en un estilo caligráfico informal, mientras que en las *particelli* del estreno sucede lo mismo, y el número III aparece tachado (Iturriaga, 1974).

Estos indicios sugieren que el concurso pudo haber sido concebido inicialmente como conducente a una sinfonía en tres movimientos. Porque las piezas presentadas, en ningún caso podría decirse que corresponden a la figura de un *scherzo*, que sería el típico tercer movimiento de una sinfonía en cuatro tiempos; son más bien movimientos conclusivos. Si fue así la convocatoria inicial, la explicación sería probablemente el poco tiempo disponible para completar luego una sinfonía tetrapartita, o incluso pudo tratarse de una iniciativa unilateral de los organizadores; lo cierto es que finalmente quedó establecido que el objetivo era componer una obra en cuatro movimientos. Se suele decir que quien tenía la obligación de escribir la sinfonía completa era el ganador del primer premio. No obstante, hay grupos bien diferenciados: las tres obras ganadoras

son las únicas que fueron completadas, y las otras tres quedaron como sinfonías inconclusas. Aunque podría haber sido opcional, lo más probable es que los ganadores del segundo y tercer premios tuvieran también la obligación de terminar la obra en cuatro movimientos para presentarla en el concierto de estreno.

Lo cierto es que la sinfonía completa de Valcárcel fue terminada el 15 de septiembre (Valcárcel, 1974), y lo lógico sería que en el concierto de estreno se interpretara como tal, y no como el movimiento presentado de la fase eliminatoria. Se estrenó como *Escaramuza de Corpahuayco* (OSN, 1974–1976), que es como figura en el manuscrito (Valcárcel, 1974), sin mención a la palabra ‘sinfonía’; aunque en la prensa se le señaló con el título de *Sinfonía ‘9 de diciembre de 1824’*. Lo mismo sucedió con la obra de Guevara Ochoa –que obtuvo el segundo lugar–, que en el estreno fue dada a conocer con el larguísimo título de *Homenaje a las Batallas de Junín y Ayacucho y a la convocatoria al Congreso Anfictiónico de Panamá* (OSN, 1974–1976). Si la obra de Valcárcel se estrenó en su versión completa, lo mismo debió suceder con la obra de Guevara Ochoa. La de Iturriaga sí figura siempre como la composición que lleva, además, el título del concurso: *Sinfonía “Junín y Ayacucho: 1824”*. Parece que fue una manera de destacar, en los nombres, que aquella era la obra ganadora, porque al año siguiente la composición de Guevara Ochoa empieza a figurar como *Sinfonía Junín y Ayacucho*, con algunas variantes. Respecto de las sinfonías inconclusas, si bien constaban de un solo movimiento, funcionaban también de manera independiente, por lo que se optó por darles nombres que no transmitieran un sentido de incompletitud al momento de ser estrenadas públicamente en el verano de 1975. Se sabe que Pinilla consideró en el proceso que podría llamarse *Suite sinfónica “Junín–Ayacucho 1824”*, pero finalmente se estrenó como *Poema sinfónico “Ayacucho 1824”*; mientras que la obra de La Rosa figuró en su estreno como *“Ayacucho”. Obertura*. Entonces, el resultado del concurso en cuanto a generación de partituras es el siguiente: seis movimientos sinfónicos entregados para la fase eliminatoria, y tres sinfonías de cuatro movimientos entregadas para el concierto de estreno. En éstas últimas, el movimiento de la fase eliminatoria se estableció como el final de la sinfonía a escribir a partir de entonces, pero no queda claro si se mantuvieron intactos o si sufrieron modificaciones.

Respecto al programa que se habría propuesto para el movimiento de la fase eliminatoria, éste debía girar específicamente en torno a la batalla de Ayacucho. En la partitura de La Rosa se pueden ver los títulos para cada una de las secciones: despertar del día de la victoria; tema del ejército peruano; tema del ejército español; escaramuza de Corpahuayco; despedida y abrazo fraterno de los peruanos de ambos ejércitos; batalla de Ayacucho; tema español; tema peruano; lucha de ambos temas; declinación del español; victoria del ejército peruano; apoteosis por la victoria (La Rosa, 2012). Por su parte, el movimiento de Pinilla fue planteado en las siguientes fases: retirada del ejército realista; repliegue del ejército libertador; escaramuza o combate de Corpahuayco; abrazo fraterno de despedida y llanto entre familiares y amigos; la batalla de Ayacucho (Valcárcel, 1999).

Se aprecian ciertas coincidencias que aparecen en el mismo orden: las referencias a ambos ejércitos, a la escaramuza de Corpahuayco, al abrazo de despedida y a la batalla propiamente dicha. Como veremos luego, en líneas generales coinciden también con la secuencia del cuarto movimiento de la sinfonía completa de Iturriaga, lo que apunta a que los organizadores habrían propuesto un programa para el movimiento de la fase eliminatoria, que después fue seguido por los compositores con ciertas libertades, pero sin salirse del cauce narrativo principal. Las diferencias en la imaginación sonora de estos eventos se ven claramente, por ejemplo, en la idea del amanecer el día de la batalla, al que se han referido textualmente tanto Iturriaga como La Rosa. Mientras que el primero recrea un paisaje, la atmósfera del lento inicio del día que poco a poco va animándose,

el segundo plantea un gesto épico, un despertar con la premonición o la conciencia de que podría tratarse de un día decisivo. En el inicio del cuarto movimiento de la sinfonía completa de Valcárcel (asumiendo que fue así como se presentó en la fase eliminatoria) se propone también un gesto fuerte, pero no épico, sino de tremenda agitación y tensión, como si se estuviera súbitamente en medio de la confusión y el caos del fuego abierto de la batalla.

La escaramuza de Corpahuayco (Corpahuaico, Colpahuayco, Ccollpahuaycco), fue el último episodio bélico antes de los sucesos de la pampa de la Quinua, donde al cruzar la quebrada del lugar, parte de la retaguardia del ejército patriota se ve emboscada por la avanzada del ejército realista. Se desató un infierno de artillería que derivó en una masacre con una considerable cantidad de bajas para los patriotas. No llegaron a enfrentarse todos los batallones de ambos ejércitos, por lo que la victoria realista no pudo ser totalmente capitalizada, aunque de conseguirlo, hubiera cambiado drásticamente el escenario del proceso independentista americano. La referencia a la escaramuza de Corpahuayco se ha podido encontrar al menos en cuatro compositores: La Rosa (2012), Pinilla (1974), Bolaños (Petrozzi, 2009) y Valcárcel. En este último cobra mayor importancia, porque se convirtió en el título de la obra. Vimos cómo fue posible que las composiciones que obtuvieron el segundo y tercer premio no pudieran titularse como sinfonías en el concierto de estreno, y que esta situación cambiara al año siguiente, ya que a partir de entonces la obra de Guevara Ochoa apareció siempre como sinfonía. Sin embargo, al menos durante las cinco veces que se tocó en 1975, la obra completada de Valcárcel siempre figuró como *Escaramuza de Corpahuayco*, y nunca con el epíteto de sinfonía, a pesar de serlo. Llamo la atención la voluntad del compositor de dar a su obra el nombre de este episodio bélico. A juzgar por la música misma, pareciera ser un gesto abiertamente desafiante, y que podría revelar una visión personal y alternativa sobre el proceso histórico de la Emancipación, o quizá también un comentario personal sobre el desarrollo del concurso; o sencillamente, tal vez el programa de la sinfonía de Valcárcel iniciaba con el episodio de Corpahuayco. Probablemente, al no tener las obligaciones que sí tenía la obra que ganó el primer premio, esta sinfonía pudo gozar de una mayor libertad estética e ideológica. El radical cambio de nombre, desde uno eminentemente programático a otro propio de la música absoluta como es el de Sinfonía, que es el título definitivo que dio más tarde a esta obra, ameritaría diversas especulaciones que ya no podremos abordar por motivos de espacio.

El programa para la sinfonía en cuatro movimientos de los compositores ganadores, al parecer también habría sido propuesto por los organizadores, ya que por lo menos se sabe que hay coincidencia entre Iturriaga (1977) y Guevara Ochoa (OSN, 1975): I. para la batalla de Junín; II. para la tristeza por los muertos y heridos; III. para la unión de los pueblos, con danzas latinoamericanas; y IV. para la batalla de Ayacucho.

En general, los compositores se enfrentaban con la realidad de tener que escribir una obra nacionalista. En sus búsquedas, la mayoría de ellos había fluctuado entre el empleo del material de la música tradicional y popular peruana hasta la exploración de aspectos del Perú como tema, como ente sujeto a una reflexión plasmada en su música, pero difícilmente a una posición de exaltación nacionalista que era la que se planteaba en el solo hecho de componer una sinfonía dedicada a un triunfo bélico. Se debe distinguir entonces los tipos de nacionalismo que habrían expresado los propios compositores en el concurso, que irían desde una exaltación de valores o circunstancias nacionales, hasta acercarse al Perú como tema, pero desde una visión crítica, o incluso hacia un antinacionalismo.

Dentro de la temática general sobre el Perú, debían centrarse en la Emancipación y entre los participantes, Valcárcel y Guevara Ochoa tenían experiencia en ese ámbito. En específico, se les

planteaba una obra dedicada a dos batallas decisivas del proceso emancipatorio. Ni los compositores ni los organizadores habrían escuchado la *Sinfonía a la Batalla de Ayacucho* (1832) del compositor Mariano Pablo Rosquellas, dado que recién se ha realizado el rescate y difusión de la misma en 2017, en Argentina. Pero el dato de la existencia de la obra sí estaba presente en la bibliografía musical peruana desde hacía dos décadas (Prieto, 1953). Entonces, las composiciones de este concurso terminarían contribuyendo a una incipiente “tradición latinoamericana” de sinfonías dedicadas a la batalla de Ayacucho.

Si hablamos de obras en general dedicadas a la batalla de Ayacucho, la tradición es definitivamente mayor. Entre las composiciones extranjeras, mencionaremos por ejemplo el poema sinfónico *Ayacucho* del uruguayo José Tomás Mujica (o Múgica), estrenado en 1930 (Prieto, 1953), y que es parte de la producción en torno al centenario del Uruguay como lo fue el propio estadio de fútbol más importante del país, inaugurado el mismo año. Entre varios ejemplos peruanos, destacamos la *Canción a la Batalla de Ayacucho* de José Bernardo Alzedo, y la *Misa Solemne al Centenario de la Batalla de Ayacucho* de Pablo Chávez Aguilar, estrenada el 9 de diciembre de 1924 en la Catedral de Lima; una obra que ameritaría ser rescatada y que, como vemos, tiene un contexto conmemorativo equivalente al de las composiciones del concurso de 1974.

Una tradición mucho más difundida, ha sido la de las obras musicales que emplearon elementos del Himno Nacional. Actualmente, la más conocida de ellas es la *Rapsodia Peruana* de Claudio Rebagliati, donde el Himno cobra el protagonismo principal a lo largo de la pieza, entre una diversidad de citas a otras músicas que se podían escuchar en la Lima de mediados del siglo XIX; es una instantánea de una época y de una ciudad. Mientras que en el poema sinfónico *El Resurgimiento de los Andes* de Daniel Alomía Robles, una cita parcial del Himno aparece primero como referencia lógica a la conclusión de un período histórico (tercer movimiento: “La Colonia”) y luego al final de la obra, probablemente ya como un símbolo nacional. La *Elegía* (1895) de Valle Riestra en su versión orquestal (1908) emplea el Himno Nacional en referencia a un acontecimiento posterior de la vida republicana como la Guerra del Pacífico, y evidentemente no en un sentido apoteósico ni celebratorio. En la zarzuela *Alcedo* (1912), Alomía Robles trabaja el Himno en dos maneras: elaborando una marcha triunfal propia a partir de elementos rítmicos del coro, para la entrada de José de San Martín a Lima y citándolo íntegramente en la representación del concurso musical de 1821 (Raygada, 1954). Un uso distinto, abstracto y sin referencias a sucesos o períodos históricos, se da en la *Fantasia para piano y orquesta* (estreno, 1923) de Ernesto López Mindreau (Raygada, 1954). Son solo algunas de las muchas piezas que han incorporado el Himno Nacional; incluso, aparentemente, el compositor Giacomo Meyerbeer habría empleado un pasaje (Raygada, 1954) para crear un canto a la libertad en su ópera *El Profeta* (1849).

Estos son los antecedentes con los llegamos a uno de los requisitos más comentados sobre el concurso de 1974: la inclusión obligatoria del Himno Nacional del Perú. Habría que preguntarse hasta qué punto los compositores participantes –e incluso los organizadores– conocerían estos precedentes. Iturriaga comenta que la referencia que tuvieron los militares para establecer ese punto en las bases fue la *Obertura 1812* de Tchaikovsky (Estenssoro, 2018). La cita del Himno debería aparecer ya en el movimiento entregado para la fase eliminatoria, algo que “incomodó a la mayoría de los compositores participantes” (Valcárcel, 1999, p. 185). ¿Cómo resolvieron y de qué manera trataron este delicado asunto los compositores? Algunos lo hicieron de manera apoteósica, como gesto conclusivo (Iturriaga y La Rosa por lo menos), algo que recuerda al poema sinfónico de Alomía Robles. Probablemente, era ésta la manera que sería más del gusto de los organizadores, teniendo en cuenta la referencia a la obertura de Tchaikovsky. Iturriaga, sin embargo, va más allá de la cita

aislada. Una de sus principales preocupaciones, y lo que terminó por retrasar un poco el inicio de su trabajo, fue justamente el riesgo de tener que hacer una cita independiente, no integrada al todo de la obra. Finalmente, su solución fue emplear citas de diversos pasajes del Himno Nacional, pero extrayendo de ellas diversos materiales que podrían servir para generar sus propios elementos (Estenssoro, 2018; Sánchez Málaga, 1991), otorgándole así al Himno un papel estructural.

En una reciente tesis (Piachonkina, 2019), se ha realizado un detallado análisis musical de la sinfonía de Iturriaga. Se hacen necesarios trabajos equivalentes con respecto a las otras obras concursantes, algo que queda fuera del alcance de esta investigación. Sin embargo, se pueden comentar detalles que resultan evidentes en una escucha o lectura de las partituras. Por ejemplo, Guevara Ochoa no realiza una cita extensa del Himno Nacional, sino que le da la fisonomía de pequeños llamados de cornetas militares, como se aprecia al menos en el cuarto movimiento de su sinfonía completada. Más bien, hacia el pasaje final le da mayor importancia a la marcha militar *El ataque de Uchumayo*, que hace referencia a un episodio posterior, ya de la historia republicana. No se sabe si estos detalles fueron diferentes cuando el movimiento fue presentado para la fase eliminatoria.

Edgar Valcárcel realiza un empleo distinto del Himno Nacional. El punto de partida es la coincidencia entre la cuarta justa inicial del himno con el mismo intervalo que da comienzo a “Qala Chuyma” (“Flor de Sancayo”), huayno que el compositor venía explorando en diversas obras desde hacía varios años (Fernando Valcárcel comunicación personal, 11 de agosto, 2017). Mientras que “Qala Chuyma” es citado de manera íntegra, clara y reiterada en el tercer movimiento de la sinfonía completa, el Himno Nacional emerge más bien a la superficie brevemente, con apariencia menos reconocible, manifestándose en forma ambigua, tensa, incómoda. Asimismo, la coincidencia entre los inicios del Himno Nacional y “Qala Chuyma” no solo se da a nivel interválico, sino también en el diseño horizontal de las tres primeras notas: en ambos casos, dos notas repetidas y un salto. Aparentemente, este elemento es convertido en una célula, material irreductible que aparece variado de muchas formas, y que le sirve por ejemplo para ensamblar bloques de mayor longitud, como en la enérgica frase ascendente del inicio de la sinfonía completa, que luego reaparece en diversos pasajes.

El caso de Pinilla es poco convencional, y se ha convertido en una especie de anécdota que se comenta sobre este concurso. Realiza una cita textual del Himno Nacional, sin deformarlo, pero casi no se aprecia debido a que aparece en medio de fuerzas orquestales que lo sobrepasan. No es un error de orquestación, sino un gesto intencional, corroborado incluso por testimonios. Esto apunta a una voluntad lúdica e irónica de la obligada cita, distante de los otros usos más “serios” de sus colegas. Sin referirse a esta obra ni al concurso, sino en sentido general, Petrozzi (2009) señala que existe “un caso particular de utilización de elementos de músicas nacionales en las obras académicas: de utilizarse de manera irónica o alienante, estos elementos pueden ser hasta ideológicamente antinacionalistas” (p. 36). Sobre el uso del Himno Nacional en la obra de Bolaños, solo podemos especular que debió ser más cercano al de Valcárcel y Pinilla, que a los otros tres compositores.

Algunos compositores también se autocitan. En el cuarto movimiento de la sinfonía completada de Iturriaga, antes de acabar la primera sección (“Lento”) toda la energía acumulada desde el inicio desemboca en dos incisivos bloques acórdicos descendentes, gesto que se repite inmediatamente pero en sentido inverso. Esto es reminiscente de su primera experiencia orquestal, *Canción y muerte de Rolando* (1947), en donde el gesto aparece al inicio y a lo largo del primer movimiento. Guevara Ochoa, al inicio del cuarto movimiento de su sinfonía completada –justo después de la breve cita del Himno Nacional– sugiere por un instante el tema de su poema sinfónico *Kukuli* (1963), también en las cuerdas graves como en el original.

Si esbozamos, de manera bastante libre, una cierta “línea estilística” que vaya desde un lenguaje principalmente tradicional (tonal, etc.), hacia tendencias vanguardistas en el otro extremo, podríamos empezar por la obra de Guevara Ochoa. La segunda sería la de Iturriaga, con un lenguaje que fluctúa entre el sinfonismo del siglo XIX y el primer modernismo del siglo XX, en particular el neoclasicismo. La composición de La Rosa, un movimiento sinfónico de buena factura escrito en un lenguaje bastante clásico y tradicional, podría situarse en el mismo sitio que la obra de Guevara Ochoa, o como segundo lugar en vez de la de Iturriaga. Sin embargo, La Rosa introduce un elemento que delata su experiencia en la música experimental y de vanguardia: incluye varias secciones con módulos aleatorios. La combinación de estos dos tipos de escritura lo acerca al poliestilismo y, por lo tanto, enmarca su obra en una corriente vigente en aquel momento en el mundo; ocupará entonces la tercera casilla de la línea que venimos planteando. La siguiente, y entrando a un terreno de sonoridades más relacionadas con el modernismo, se encontraría entre la obra de Pinilla y la de Valcárcel. Por testimonios de personas que escucharon la obra de Bolaños, debió ser la más vanguardista de todo el grupo (Aurelio Tello comunicación personal, 5 de septiembre, 2024).

Del mismo modo, se podría elaborar otra línea teniendo en cuenta las visiones personales de cada compositor sobre el proceso de la Emancipación, con base en los elementos que hemos comentado, de manera exploratoria y en ningún caso conclusiva. Un extremo sería más cercano a una visión tradicional (que en la historiografía del momento estaría encarnada en la CNSIP); ahí podríamos ubicar como grupo general sin orden ascendente ni descendente, a las obras de Iturriaga, Guevara Ochoa y La Rosa. En la otra parte se encontrarían los otros tres compositores, con una tendencia a una visión más alternativa o contestataria (actitud que en la historiografía estuvo representada por Bonilla y Spalding). Es decir, se confirmarían dos grupos diferenciados, coincidentes con la línea anterior, además de una correspondencia entre la visión de la historia (entendida como una manifestación particular de una forma de ver y pensar el mundo) y la propuesta de un lenguaje musical propio.

Figura 2

Fragmento de la partitura manuscrita de la obra de Enrique Pinilla

Nota. Pinilla, 1974.

III. Monumentos

Diversas salas de cine de Lima proyectaron el documental *Ayacucho: La última batalla* (1974) en los días en que se celebraban las actividades centrales por el sesquicentenario de la batalla de Ayacucho, a inicios de diciembre de 1974 (*Veamos esta semana en Lima...*(1974, 5–11 de diciembre). *Ayacucho en la Cultura*), con música especialmente compuesta por Elías Ponce y Rafael Purizaga, según detalla la revista *Sucesos (Ayacucho: la última batalla, 1974)*. Este film contó con la asesoría de la CNSIP, mientras que la Comisión Mixta tuvo a cargo su planeamiento y ejecución. Historiadores peruanos y venezolanos colaboraron con la producción y la elaboración del guión. Se comenta que en esta cinta, por “primera vez en el Perú se han filmado escenas con movimiento de masas, tales como cargas de caballería, ataques de infantería, etc” (*Veamos esta semana en Lima, 5–11 de diciembre de 1974*). Para ello se contó con la participación del Ejército Peruano, y una presencia aproximada de 2000 extras que incluyeron también vecinos y estudiantes de las locaciones escogidas: Lima, Pativilca, Junín, Trujillo y Ayacucho, con vestimenta, ambientaciones y mobiliario de época (*Ayacucho: la última batalla, 1974*).

Por aquellos días, la CNSIP llegaba al final de sus actividades oficiales según lo planeado desde su ampliación en 1971, celebrando su sesión de clausura el 27 de diciembre. En la Memoria de la Comisión (Mendoza, 1974), presentada por el general Juan Mendoza Rodríguez, entre otras cosas, se realiza un compendio de sus resultados, donde figuran largos listados tanto de obras artísticas como de eventos conmemorativos, que entonces ya empezaban a formar parte del legado que dejaba la Comisión. A continuación, se mencionará solo lo relacionado a la denominada etapa bolivariana, y especialmente lo realizado en 1974 para las conmemoraciones de las batallas de Junín y Ayacucho: congresos internacionales, concursos nacionales de Historia, bustos, placas, óleos (realizados por Etna Velarde), fotomurales, maquetas, series filatélicas, series numismáticas, restauraciones, mejoras y adquisición de equipamiento para museos, películas (el documental ya mencionado) y diversos reportajes filmicos, además de monumentos.

Mención aparte merece la Colección Documental de la Independencia del Perú, que hacia fines de 1974 había reunido 70 volúmenes. Para la producción inconclusa se solicitó una extensión de trabajo, debido a que quedaban aún 36 volúmenes por publicar. La colección había adquirido ya un carácter monumental, adjetivo que va muy a tono con la visión del gobierno y de la Comisión para estas conmemoraciones, y que se expresaba sobre todo en otro de los proyectos estrella asumidos por la CNSIP: el “Monumento a los Vencedores de Ayacucho”.

Con tal cantidad de proyectos que se iban planificando y concretando (a los que hay que sumar los de la etapa sanmartiniana), se entiende en su real dimensión la motivación del coronel Zanabria y su equipo al expresar que, en un marco protagonizado por diversas artes y disciplinas “faltaba la música en su más alto nivel de expresión en el género clásico” (*El Peruano*, 4 de diciembre de 1974).

La idea de lo monumental, tan recurrente en aquellas conmemoraciones, está presente también en la búsqueda de los organizadores del concurso musical. Es por ello que apuestan por una sinfonía, como género asociado habitualmente a cierta vastedad de proporciones: sea a nivel vertical (cantidad de instrumentos, y posibles sonoridades resultantes) como horizontal (duración de la obra), y en otras variables como la forma, la estructura, el desarrollo de los elementos y la rigurosidad de su elaboración, así como la requerida potencia creativa y el tiempo de trabajo. Una sinfonía es, en suma, una obra de grandes pretensiones. Por lo tanto, este sentido de lo monumental se manifiesta también en las tres obras ganadoras del concurso.

Se pueden considerar tres acepciones de ‘monumento’ tomadas del diccionario de la RAE (s.f.) que son: “obra pública y patente, en memoria de alguien o de algo”; “construcción que posee valor artístico, arqueológico, histórico, etc.”; “obra científica, artística o literaria, memorable por su mérito excepcional”. Éstas apuntalan el razonamiento que venimos siguiendo: las obras ganadoras del concurso de 1974 pueden ser vistas como monumentos sonoros, al haber sido compuestas y estrenadas en memoria de un hecho histórico, por sus valores artísticos y por su mérito, que las llevó a ser premiadas. Retomando la noción de proporción comentada anteriormente, se puede decir que la sinfonía de Valcárcel en cuanto al orgánico orquestal empleado y las sonoridades resultantes, tiene un carácter monumental incluso más pronunciado que el de la obra ganadora. Sin embargo, es finalmente la sinfonía de Iturriaga la que a juicio de los organizadores y el jurado del concurso, se convierte en el monumento sonoro elegido para las conmemoraciones de aquel entonces. Por ello, puede resultar interesante plantear un breve espacio comparativo, de manera libre, entre dos monumentos que gozaron del reconocimiento oficial en la etapa bolivariana del Sesquicentenario: la sinfonía de Iturriaga y el Monumento a los Vencedores de Ayacucho. Una imagen de este último fue incluida en la segunda edición del disco con la obra de Iturriaga. Ambos fueron inaugurados/ estrenados oficialmente el día central de las conmemoraciones, el 9 de diciembre de 1974.

Erigido en la pampa de la Quinua, el Monumento a los Vencedores de Ayacucho constituye, probablemente, el legado arquitectónico–escultórico más notorio del Sesquicentenario. El concurso internacional para su realización fue convocado con gran anticipación, dando como ganador al escultor español Aurelio Bernardino Arias en septiembre de 1968, un mes antes del golpe militar. Se trata de un monumento “de concreto armado, enchapado en mármol nacional, tipo travertino”(Mendoza, 1974, p. 99) y “consta de una pirámide de 44 m. de altura, que simboliza los años transcurridos entre la Revolución de Túpac Amaru en 1780 y la Batalla de Ayacucho en 1824”(p. 99). Comprende esculturas e inscripciones grabadas en mármol:

[...] En el frontis, en la parte central está la inscripción de homenaje: “La Nación a los Vencedores de Ayacucho” [...] En el pedestal del obelisco, se encuentran las 6 figuras escultóricas de bronce de 3m. de alto, de los generales que tuvieron comando en la batalla: Sucre, La Mar, Gamarra, Lara, Córdova y Miller [...] Medallón de Bolívar en bronce de 1.50 m. de diámetro, en la parte inmediata superior a las estatuas, evoca la dirección estratégica de las operaciones [...] Dos ángeles de la fama en bronce de 3 m. de largo con trompeta, también de 3 m. de longitud, colocados a uno y otro lado del monumento, pregonan la gloria de Ayacucho [...] En el lado derecho están grabadas en mármol las arengas del General Sucre antes de la Batalla; en el izquierdo va el orden de Batalla del Ejército Unido Libertador y del Ejército Realista; en este lado está la puerta de ingreso al interior [...] Un friso de bronce de 14 m. de ancho por 3 m. de alto; representando una escena de la batalla, va colocado en la parte posterior del monumento [...] Culminando las gradas de acceso a la plataforma del monumento se encuentra, al lado derecho, la lámpara votiva de bronce; al lado izquierdo, la bandera del Perú y a uno y otro costado de la plataforma del monumento se encuentran las astas para las banderas de las naciones sudamericanas, en orden alfabético: —lado derecho: Argentina, Brasil, Chile, Panamá, Uruguay y España; —lado izquierdo: Bolivia, Colombia, Ecuador, Paraguay, Venezuela e Inglaterra. (pp. 99–100)

Una de las características de un monumento, que es algo que se aprecia bien en esta descripción, es la presencia de símbolos alusivos a aquello que la obra conmemora. Esto se aprecia también en la obra de Iturriaga, a través de un programa claramente establecido:

Primer movimiento: Rememora la batalla de Junín y se inicia con una breve introducción lenta en la que se escucha la frase inicial del Himno Nacional. El movimiento se reinicia con la sección rápida presentando el primer tema (violines) que evoca al Ejército Libertador, melodía que avanza con fuerte impulso ascendente hasta establecer contacto con un segundo tema (iniciado por los cornos) que simboliza al Ejército Español. El desarrollo destaca la violencia de la lucha con la intervención principal de los metales de la orquesta. El tema libertador se impone dando lugar a una “fuga” previa a la coda final.

Segundo movimiento: Trata de dar una imagen de dolor heroico. Sus melodías contienen giros del yaraví andino y están sostenidas por una base temática y armónica mestiza que confiere hondura a la expresión. Se desprende una melodía en la flauta como el canto libre de un ave en los Andes. Tensos y graves acordes en la orquesta ensombrecen el panorama. Una vez más, aparece el canto de la flauta y un recuerdo fugaz del principio de este movimiento termina con el toque de silencio insinuado por la trompeta.

Tercer movimiento: Es la alegría de la victoria expresada por danzas de características latinoamericanas. Se suceden unas tras otras: el tondero se convierte en bambuco, en marinera, hay también ritmos de huaynos entremezclados con otras danzas. Toda esta alegría se esfuma en la noche, sugerida por una nostálgica coda.

Cuarto movimiento: Se refiere a la batalla de Ayacucho. Comienza con una introducción lenta que describe el amanecer en los Andes. Se oyen lejanos toques militares simbolizando el despertar del Ejército Libertador. El movimiento se agita, el Ejército Español está cerca, desciende de las alturas del Cerro Condorcunca. Es necesario ir en busca de él para atacarlo. Ya en marcha, “a paso de vencedores”, se escucha el primer tema de este movimiento que es una modificación del tema libertador del primero. Los violines, en registro grave, apoyados por los cornos, delinean paulatinamente una amplia melodía. Un puente musical describe luego la proximidad de ambos ejércitos. La orquesta expone el segundo tema español que, a su vez, es una modificación del que aparece en el primer movimiento, pero disminuido. Chocan las fuerzas. Es la batalla de Ayacucho, que está expresada por el desarrollo central del movimiento, usual en las formas clásicas. Lo inicia el tema español que es el primero que ataca; responde el tema libertador que a través de sus modificaciones y fragmentaciones expresa la violencia del combate, llegando a un clímax orquestal de gran tensión. Irrumpe una fanfarria, con el ritmo del galope de la caballería, intensificada con los instrumentos de cuerda. Es el final de la batalla con la derrota del Ejército Español. La victoria se expresa con la nueva aparición del tema libertador que canta a plenitud su melodía y se convierte en el Himno Nacional del Perú que reafirma la libertad de América. (Iturriaga, 1977, p.4)

Como se aprecia, el monumento sonoro tiene la capacidad de poner en juego sus símbolos de manera incluso más vívida que su par escultórico, dado que además es un rito en sí mismo. Tal vez por ello, la inauguración del monumento ayacuchano no solo estuvo cargada de ritos y simbolismos, sino que además tuvo el complemento de un acto performativo que consistió en la escenificación de la batalla de Ayacucho en el mismo lugar histórico donde se llevó a cabo. A continuación, algunos detalles de aquel día: amaneció con una intensa lluvia, que no impidió que llegara una gran concurrencia de personas desde Ayacucho y pueblos aledaños, incluyendo los ‘morochucos’, jinetes andinos que tuvieron una importante participación en la Emancipación y que ahora llegaban representados por sus descendientes, en viaje a caballo de dos días desde la pampa de Cangallo; las delegaciones también se hicieron presentes, desde cadetes a dignatarios y representantes militares de los países invitados; se realizó una misa y luego el encendido de la

llama votiva, seguido del izamiento de los pabellones de los países invitados y la entonación del Himno Nacional del Perú; se develó la placa central y en el momento culminante, un integrante del batallón 'Los Cabitos' hizo el toque de silencio "en profunda unción patriótica reinante en el vasto escenario que congregó aproximadamente a 30 mil personas" (CNSIP, 1974, p. 21); luego la banda entonó la *Marcha del Sesquicentenario*, dando inicio al desfile de las delegaciones invitadas y locales, cerrando con los jinetes 'Morochucos' y diversos grupos folklóricos ayacuchanos; más tarde se realizó la escenificación de la batalla de Ayacucho, a cargo de 2000 estudiantes secundarios de colegios ayacuchanos, donde "la multitud vibró como si se tratara de algo real, cuando los realistas fueron derrotados por los patriotas" (CNSIP, 1974, p. 22).

Como vemos, todo un despliegue alegórico y ritual en el escenario mismo donde se dieron los hechos bélicos 150 años antes. Por la noche, la música desplegaría su propio universo simbólico en torno a la conmemoración de ese día, en el escenario del Teatro Municipal de Lima con el estreno de las tres obras ganadoras. Mientras los músicos se alistaban para salir al escenario y el público ingresaba todavía al teatro, a pocas cuerdas, en Palacio de Gobierno, se firmaba la Declaración de Ayacucho. No obstante, el contenido nacionalista de muchos discursos y obras del gobierno aquel año, la declaración tuvo un contenido y un cariz principalmente regionalista, donde los países firmantes proclamaron que la batalla de Ayacucho constituye un "símbolo de la unidad de los pueblos latinoamericanos en su lucha por la liberación" (CNSIP, 1974, p.27), y que el Sesquicentenario es motivo propicio para destacar dicha unión. Afirmaron que la Emancipación propició una independencia política, pero que se hace necesaria la unidad regional en pos de la liberación económica y social, y la superación científica y tecnológica; y que el nacionalismo latinoamericano constituye "la toma de conciencia de nuestros pueblos sobre su realidad profunda y su verdadera personalidad" (CNSIP, 1974, p.28). Condenaron y repudiaron las situaciones coloniales que aún persisten en Latinoamérica; se comprendieron a propiciar un entorno de paz; condenaron el uso de la energía nuclear con fines bélicos señalaron que se deben propiciar cambios estructurales para hacer frente a la profunda crisis mundial (CNSIP, 1974).

Este foco en lo latinoamericano, que también se había podido apreciar en la mañana durante los acontecimientos en la pampa de la Quinua, tiene también presencia en la sinfonía de Iturriaga y por lo menos en la de Guevara Ochoa, aparentemente por un requerimiento de las bases en la segunda etapa del concurso. En general, la sinfonía de Iturriaga puede verse como cercana a la atmósfera y la manera oficial en que se llevaban a cabo las celebraciones del Sesquicentenario. Una obra como la sinfonía de Valcárcel, a pesar de sus notables méritos artísticos, difícilmente podría haber sido la ganadora de este concurso organizado por militares, dentro de un gobierno militar que, por su parte, ya no tenía la fuerza revolucionaria de sus inicios, y en unas celebraciones como las del Sesquicentenario que desde el año 1973 se habían militarizado más al entrar a tallar la Comisión Mixta y pasar la CNSIP a segundo plano organizativo, pero no ideológico, dado que seguía encarnando la visión historiográfica oficial y conservadora del Sesquicentenario. Ni qué decir de obras que no pasaron la primera etapa como las de Bolaños y Pinilla, que se encontrarían en disonancia más pronunciada con aquella atmósfera. En ese sentido, la composición de Iturriaga también hace gala de importantes méritos artísticos, pero los combina con cierta sintonía con el statu quo de las celebraciones del momento.

Hay que decir que, a pesar del marco cada vez más castrense que gobernaba a las celebraciones, queda pendiente por estudiar la figura del coronel Rómulo Zanabria, gestor principal del concurso. En su condición de director de Educación e Historia del Cuartel General del Ejército y Presidente de la Comisión de Historia del Ejército, siendo además un académico e

investigador que tiene en su haber diversas publicaciones, podría responder a la figura del militar ilustrado, como lo fue también el general retirado Juan Mendoza, presidente de la CNSIP, a quien los historiadores empiezan a rescatar recién en estos días (Aguirre *et al*, 2021). En general, las fuerzas armadas tienen una relación permanente con la música, por lo que no es extraño que el concurso viniera del fuero militar. El título de un artículo de la revista peruana *Actualidad Militar* en aquellos meses es bastante sugerente: “Artilería: sinfonía que preludia la victoria” (1975, p. 2), nombre quizá influenciado por las obras del concurso, que para entonces ya estaban ejecutándose públicamente; hay que recordar, por ejemplo, que el término ‘batería’ tiene uso tanto en el terreno orquestal como en el artillero, con significados relacionados.

De todos modos, no deja de llamar la atención la apuesta por el género elegido: otros sectores de las fuerzas armadas tal vez habrían considerado un despropósito la creación de una sinfonía auspiciada por el Ejército, o tal vez preferirían priorizar una marcha militar, o una fanfarria, un himno, un vals o una polka, etc. Zanabria y su equipo, con sus propios sesgos evidentemente, consideraron necesaria una sinfonía, probablemente influenciados también por la noción de lo monumental, tan presente en las conmemoraciones del momento. Convocaron entonces a un concurso cerrado con el propósito de maximizar las posibilidades de éxito artístico y organizativo, y fue así que, aunque en desmedro de la comunicación a la opinión pública durante todo el proceso, lo mantuvieron controlado hasta su última etapa, donde presentaron directamente los resultados. Y a pesar de todo, se trata de uno de los sucesos más importantes para la historia de la sinfonía en el país. Finalmente, encontraron en la obra de Iturriaga la alternativa que representaba mejor el tipo de expresión que estaban buscando.

Por otro lado, a los monumentos por lo general no les va bien en el tiempo: pasan a ser ignorados, olvidados (esto en buena medida le sucedió a estas obras durante varias décadas), vandalizados, mutilados, reemplazados o destruidos. La conservación de monumentos aplicaría en este caso a la preservación de las fuentes (partituras), y también a la difusión. La partitura de Iturriaga es la única que ha sido editada y publicada (ed. Filarmonika). En la conferencia de prensa de 1974 se anunció que las tres composiciones premiadas habían sido grabadas y saldrían publicadas en discos (*La Crónica*, 1974). Finalmente, la obra de Iturriaga se mantuvo como la única publicada, gracias al disco de vinilo grabado y fabricado por Industrial Sono Radio con el auspicio del Ministerio de Guerra, y reeditado luego dos veces (1975; 1977). Se volvió a publicar otra vez en disco compacto en 2002 por la Pontificia Universidad Católica del Perú y el Instituto Nacional de Cultura, con lo que se convierte probablemente en el disco de música académica peruana más reeditado. Y es en este nuevo siglo en donde se ha retomado el interés por la ejecución de esta obra. En 2008 la revista *Caretas* publicó un nuevo registro, realizado en vivo por la Orquesta Sinfónica de Fort Worth bajo la batuta de Miguel Harth-Bedoya.

Tanto la partitura de Filarmonika como el disco publicado en *Caretas*, se encuentran asociados a la interpretación que realizó la misma orquesta y director en 2008, al conmemorarse los 90 años de vida del compositor. Se trata de un evento significativo, ya que fue la primera ejecución de la sinfonía en el extranjero (Martínez, 2009). Meses después, Harth-Bedoya dirigiría también el estreno europeo junto a la Orquesta Nacional de España, en Madrid; un suceso de gran relevancia, dado que los hechos conmemorados por la sinfonía son también parte de la historia de dicho país. También ha sido importante la reciente ejecución (2018) en Colombia, por la Orquesta Sinfónica EAFIT bajo dirección de Andrés Felipe Jaime, al tratarse de uno de los países que tuvo mayor participación en la batalla de Ayacucho con gran cantidad de efectivos que formaron parte del ejército patriota, además de la participación protagónica del general colombiano José María Córdova.

A estas interpretaciones se suman otras recientes realizadas en el Perú, tanto por orquestas profesionales como juveniles, que confirman un creciente interés por esta obra. Esto apuntala el sentido de “monumento”, que por otro lado, es confirmado por el propio Iturriaga, al comentarle a Juan Carlos Estenssoro (2018) el aparentemente contradictorio éxito que tuvo la interpretación de la sinfonía en España:

[...] los tres días la sala llena, entusiasmo, aplausos, ovaciones, el público de pie. Hay algo que va por encima, más allá, de lo nacional: una narración musicalmente muy fuerte.

Es una cosa heroica, ellos se olvidan la parte política y aplauden el heroísmo. Es un monumento. En realidad, en el fondo, yo quise hacer un monumento. (p. 88)

Figura 3
El día de la inauguración del Monumento a los Vencedores de Ayacucho



Nota. Ayacucho. Revista Nacional (1974), (7).

Rol de autores CrediT

LJRB:	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 <i>Antec: Revista Peruana de Investigación Musical</i> .

Referencias

- Acha, J. (1971). En busca de un autor para Tupac Amaru: una candente polémica. *Oiga*, (418), 28–30.
- Aguirre, C., De la Puente, J., Loayza, A., López, J. (mod.), Mc Evoy, C., Villanueva, C. (2021). *Cátedra Bicentenario: El legado del sesquicentenario de la independencia del Perú*. [Archivo de video]. YouTube. https://youtu.be/vJ79S63Nnuc?si=fe8IF2b_ASdfQ2Er
- Alvarado, L. (2010). Encuentro de dos mundos: Edgar Valcárcel y la Nueva Música en el Perú. *Hueso Húmero*, (55), 80–100.
- Artillería: sinfonía que preludia la victoria. (1975). *Actualidad Militar*, (209), 2–7.
- Ayacucho: la última batalla. (1974). *Sucesos. Revista peruana de actualidad*, (67), 36.
- Bonilla, H. y Spalding, K. (1972). La Independencia en el Perú: las palabras y los hechos. En Bonilla, H. et al. (Eds.), *La Independencia en el Perú* (pp. 15–64). Instituto de Estudios Peruanos.
- Comisión Mixta de los Sesquicentenarios de Junín, Ayacucho y Convocatoria al Congreso de Panamá (CMSJACCP). (1974, 10 de junio). [A Martha Hildebrand. Directora del Instituto Nacional de Cultura]. Oficio s/Nº. Presidencia. Comité Ejecutivo.
- Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú (CNSIP). (1971). *Boletín de la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú*. (Nº 10. Noviembre – Diciembre).
- Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú (CNSIP). (1973). *Boletín de la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú*. (Nº 16. Septiembre – Diciembre).
- Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú (CNSIP). (1974). *Boletín de la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú*. (Nº 19. Septiembre – Diciembre 1974).
- El Comercio*. (1974, 4 de diciembre). La Sinfonía “Junín y Ayacucho” estrenará OSN en el Municipal.
- El Comercio*. (1974, 9 de diciembre). Hoy, estreno público de la “Sinfonía Junín y Ayacucho”.
- El Peruano*. (1974, 4 de diciembre). Sinfonía “Junín y Ayacucho; 1824” ganó Concurso Musical del Ejército.
- Estenssoro, J. C. (2018). Conversación con Enrique Iturriaga. *Antec: Revista Peruana De Investigación Musical*, 2(1), 81–91.
- Gesta permanente. (1974). *Caretas*, (507), 13–15. <https://doi.org/10.2307/766696>

- Inauguraciones: labor cumplida. (1974). *Ayacucho. Revista Nacional*, (7), 42–44.
- Instituto Nacional de Cultura (INC). (1974, 8 de abril). [A *Carlos Delta. Inspector de Espectáculos "A" de la Municipalidad de Lima*]. Oficio N.º. 42. Dirección Técnica de Actividades Culturales.
- Instituto Nacional de Cultura (INC). (1974, 8 de octubre). [A: *Dirección Técnica de Actividades Culturales*]. Memorándum N.º. 377–OSN–74. Orquesta Sinfónica Nacional.
- Instituto Nacional de Cultura (INC). (1974, 15 de octubre). [A: *Dirección Técnica de Actividades Culturales*]. Memorándum N.º. 382–OSN–74. Orquesta Sinfónica Nacional.
- Instituto Nacional de Cultura (INC). (1974, 7 de noviembre). [Señora *Teresa Gianella. Directora Técnica de Formación Artística. Encargada de la Dirección General del Ministerio de Cultura*]. Oficio N.º. 63–OSN–74. Orquesta Sinfónica Nacional.
- Iturriaga, E. (1974). *Sinfonía "Junín y Ayacucho: 1824"* [Partichelas manuscritas]. Archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional.
- Iturriaga, E. (1977). *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824* (3a ed.). [Disco de vinilo]. Ministerio de Guerra.
- Junín: preludio de Ayacucho. (1974). *Ayacucho. Revista Nacional*, (6), 4–6.
- La Crónica*. (1974, 4 de diciembre). Iturriaga ganó el 1er. Premio de concurso musical.
- La Rosa, L. (2012). *Sinfonía Junín y Ayacucho. Tercer movimiento. 1974* (Melogr. D. Kudó y J. Llancari). [Partitura. archivo digital]. Archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional.
- Maggiolo, G. (2018). *Enrique Iturriaga Romero: obra e influencia en la música contemporánea del Perú 1947 – 1974*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos] https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/7734/Maggiolo_da.pdf
- Martínez, M. (2009). *Batuta heroica. Caretas*, (2089), 67–69.
- Mendoza, J. (1974). *Memoria presentada por el General de División EP(r) Juan Mendoza Rodríguez. Presidente de la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú (1969–1974)*. Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- Ministerio de Guerra. (1974, 28 de febrero). *Solicita la actuación de la Orquesta Sinfónica Nacional*. Oficio N.º. 37 C–4/a. Cuartel General del Ejército. Dirección de Organización, Doctrina e Instrucción.
- Orquesta Sinfónica Nacional del Perú (OSNP). (1974–1976). [Registro de actuaciones].
- Orquesta Sinfónica Nacional del Perú (OSNP). (1975). *Temporada de invierno 1975. Noveno concierto*. [Programa de mano]. Instituto Nacional de Cultura.

- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005: Identidades en la diversidad* [Tesis de doctorado, Universidad de Helsinki]. <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19395/lamusica.pdf>
- Piachonkina, Y. (2019). *La obra orquestal de Enrique Iturriaga*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/15675>
- Pinilla, E. (1974). *3er movimiento de la Sinfonía "Junín-Ayacucho 1824"*. [Partitura manuscrita]. Archivo personal de Enrique Pinilla.
- Pinilla, E. (2007). La música en el siglo XX. En Bolaños et al. (Eds.), *La música en el Perú* (2a ed., pp. 125–213). Fondo Editorial Filarmonía.
- Prieto, J. (1953). El Perú en la música escénica. *Fénix*, (9), 278–351. <https://doi.org/10.51433/fenix-bnp.1953.n9.p278-351>
- Quezada, J. (1998). Cumbres, desiertos y clases: un recuento de vivencias con Enrique Iturriaga. *Lienzo*, (19), 53–72.
- Raygada, C. (1954). *Historia crítica del Himno Nacional* (Tomo I). Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva.
- Real Academia Española (RAE). (s.f.). *Monumento*. Diccionario de la lengua española. <https://dle.rae.es/monumento>
- Roncagliolo, L. (2023). En busca de una música para el Sesquicentenario. La Orquesta Sinfónica Nacional del Perú y la difusión (1970–1976) de un nuevo repertorio relativo a la Emancipación peruana. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*, 7(2), 140–171. <https://doi.org/10.62230/antec.v7i2.201>
- Sánchez Málaga, A. (1991). *Testimonio del Maestro Enrique Iturriaga*. [Archivo de video]. Archivo de la Imagen y la Palabra.
- Textual* pregunta a Enrique Iturriaga. (1975). *Textual: Revista del Instituto Nacional de Cultura*, (10), 68–70.
- Valcárcel, E. (1974). *Escaramuza de Corpahuayco*. [Partitura manuscrita]. Archivo personal de Edgar Valcárcel.
- Valcárcel, E. (1999). *Enrique Pinilla. Hombre y artista*. Universidad de Lima.
- Vargas, R. (Cond.). (2010). *Peruanos en su salsa: Enrique Iturriaga* [Archivo de video]. YouTube. https://youtu.be/dZWIPA7_8Gw?si=IXOfYAdoPECfotR3
- Veamos esta semana en Lima...* (1974, 5–11 de diciembre). Ayacucho en la Cultura.

Agradecimientos:

Biblioteca Nacional (Hemeroteca); Biblioteca y Archivo Histórico Municipal de Lima; Centro de Estudios Histórico Militares del Perú (Biblioteca, Hemeroteca, Archivo); Ministerio de Cultura (Archivo Central); Universidad Nacional de Música (Sonoteca).

Luis Alvarado, Marco A. Baltazar, Alberto Beraún, César Coloma, Daniel Dorival, Marino Martínez, Carmen Moral, Fabio Núñez, Miguel Oblitas Bustamante, Diana Pinilla, Guillermo Sánchez Ortiz, Aurelio Tello, Fernando Valcárcel.



Luis Fernando Prudencio Mendoza
(Cusco, 1980)



Violinista egresado del Instituto Superior de Música Leandro Alviña Miranda del Cusco, bachiller en Musicología por la Universidad Nacional de Música y Magíster en investigación musical por la Universidad Internacional de la Rioja. Miembro de la Asociación peruana de musicología ASPEMUS desde el 2023.

Ha participado como primer violín en la Orquesta Sinfónica del Cusco, integrando ensambles instrumentales de repertorio académico y en agrupaciones tradicionales conocidas como orquestines, interviniendo en veladas religiosas y en el acompañamiento de danzas tradicionales del Cusco. En Lima, integró el elenco musical del Conjunto Nacional de Folklore, la estudiantina de la asociación cultural Brisas del Titicaca y agrupaciones diferentes de tipo experimental. Ha sido integrante del Taller de Instrumentos Tradicionales Peruanos del Conservatorio Nacional de Música como multiinstrumentista.

Ha publicado un artículo sobre el pampapiano en la revista *Conservatorio* y otro dedicado al orquestín cusqueño en la revista de investigación musical *Antec*. En la actualidad, está centrado en el análisis de las formas de instrumentación tradicional en músicas andinas.

Del imaginario cinematográfico al poema sinfónico *Kukuli*: elementos de la música de tradición oral como paradigma de composición regionalista en la obra de Armando Guevara Ochoa

From Cinematic Imagery to the Symphonic Poem *Kukuli*: Elements
of Oral Tradition Music as a Paradigm of Regionalist Composition
in the Work of Armando Guevara Ochoa

Luis Fernando Prudencio Mendoza
Pontificia Universidad Católica del Perú
Ministerio de Educación

Lima, Perú

luis.prudencio.mendoza@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0000-6192-8812>



Resumen

Este artículo analiza el poema sinfónico *Kukuli* y muestra cómo Armando Guevara Ochoa usa elementos de la música de tradición oral, los cuales le sirven como paradigma de composición de estilo regionalista, al reflejar en su obra una sonoridad vinculada a la música que tuvo acceso desde niño. Así mismo, nos permite conocer y entender el discurso nativista de Armando Guevara Ochoa, el cual lo aleja del pensamiento de los compositores indigenistas que proponían en su imaginario la continuidad de una música incaica.

El presente trabajo es una primera aproximación a ese aspecto tan poco comentado en la vida de Armando Guevara como compositor audiovisual y nos acerca a sus procesos de creación de una música incidental pensada para la película *Kukuli* y su posterior transformación en una obra formal como el poema sinfónico que lleva el mismo nombre.

Así mismo, se examina también el tratamiento orquestal, tanto a nivel armónico y textural, que Guevara Ochoa emplea para recrear un imaginario sonoro. En esta obra se puede observar el tratamiento armónico aplicado a melodías de carácter pentafónico recreadas de la tradición oral, para representar en sonido la nostalgia de sus vivencias en el mundo andino. Este hecho marca una clara diferencia con los compositores denominados indigenistas que lo antecedieron y a su vez lo aleja de las vanguardias desarrolladas por sus contemporáneos.

Como citar: Prudencio, L. (2025). Del imaginario cinematográfico al poema sinfónico *Kukuli*: elementos de la música de tradición oral como paradigma de composición regionalista en la obra de Armando Guevara Ochoa. *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical*, 9(1), 121–150. <https://doi.org/10.62230/antec.v9i1.268>



Enlace para este artículo: <https://doi.org/10.62230/antec.v9i1.268>

Palabras claves

Poema sinfónico; *Kukuli*; Nativismo musical; Elementos de la tradición oral; Armando Guevara Ochoa

Abstract

This article analyzes the symphonic poem *Kukuli* and demonstrates how Armando Guevara Ochoa uses elements of oral tradition music, which serve as a compositional paradigm in his regionalist style, reflecting a sound world linked to the music he was exposed to since his childhood. It also allows us to understand and explore Guevara Ochoa's nativist discourse, which distances him from the ideas of indigenous composers who proposed the continuity of Inca music in their imaginary.

On the other hand, this paper provides a first exploration of the little-discussed aspect of Armando Guevara's life as an audiovisual composer, offering insight into his creative processes in the incidental music created for the film *Kukuli*, and its subsequent transformation into a formal work, the symphonic poem of the same name.

It also examines the orchestral treatment, both harmonic and textural, that Guevara Ochoa employs to recreate a sonic imaginary. In this work, the harmonic treatment applied to pentatonic melodies, recreated from oral tradition, can be observed, representing in sound the nostalgia of his experiences in the Andean world. This feature clearly distinguishes him from the so-called indigenous composers who preceded him and, at the same time, distances him from the compositional avant-gardes developed by his contemporaries.

Keywords

Symphonic poem; *Kukuli*; Musical nativism; Elements of oral tradition; Armando Guevara Ochoa

Recibido: 7 de febrero / Revisado: 13 de febrero / Aceptado: 23 de abril

Introducción

El presente trabajo de investigación se propone contribuir al conocimiento de la figura de Armando Guevara Ochoa, compositor cusqueño considerado por algunos autores (Estenssoro, 2001; Pinilla 2007; Miranda y Tello, 2011) como un continuador del indigenismo cusqueño. Sin embargo, su propuesta musical presenta una serie de características que lo distinguen de otros compositores de su generación.

Inició sus estudios musicales en el Cusco, continuó su formación en el Conservatorio Nacional de Música en Lima y luego en Estados Unidos y Europa. La experiencia de vivir fuera de su país natal fortaleció la idea de plasmar en su música los recuerdos y sonoridades de su infancia en los Andes. A través de la incorporación de melodías y ritmos tradicionales, fusionó estas influencias con las técnicas compositivas adquiridas durante su formación, lo que otorga a su música una sonoridad única y características que lo separan de otros compositores de su generación, quienes en ocasiones lo consideraron un compositor romántico y anticuado.

En su música, Guevara Ochoa desarrolla una armonía que recrea sonidos evocadores de la atmósfera de su ciudad natal y logra texturas sonoras politonales poco usuales en los compositores de la llamada escuela indigenista.

Uno de los ejemplos más representativos de su estilo es el poema sinfónico *Kukuli*, una obra que se basa en fragmentos musicales compuestos originalmente para la película homónima que

muestra, a manera de cine documental, la vida del mundo andino y se caracteriza por ser la primera producción realizada fuera de la capital, con diálogos íntegramente en quechua, y por ofrecer una visión inédita sobre la vida de los campesinos y sus interacciones durante las fiestas populares.

Guevara Ochoa compuso diversas piezas para la película, entre ellas *Danza de diablos*, *Trágico*, *Asonada primer ataque*, *Asonada segundo ataque*, de las cuales surgió posteriormente el poema sinfónico *Kukuli*. Además, se incluyen otras piezas como *Solemne*, que es una marcha procesional, *Danza peruana n.º 1*, conocida como *Vilcanota*, y *Huayno n.º 6*, que incluye un yaraví como introducción y que se publicó como *Yaraví Huayno*.

Kukuli refleja la estética compositiva de Guevara Ochoa y su habilidad para incorporar elementos de la tradición oral, como melodías de canciones y danzas populares, en una obra sinfónica. La combinación de recursos orquestales y técnicas compositivas de música académica le permite crear una sonoridad distintiva, que, aunque algunos consideran anticuada, es vista por otros como un ejemplo de regionalismo con proyección internacional. De hecho, Guevara Ochoa es el compositor peruano con más estrenos internacionales dentro de su generación, lo que subraya la importancia de su música en el ámbito internacional.

Metodología

El presente trabajo de investigación se desarrolló en la ciudad de Lima, Perú, durante el año 2022. Para la recopilación de información, se realizaron algunos viajes a la ciudad del Cusco con el fin de revisar la partitura utilizada por la Orquesta Sinfónica del Cusco que ha ejecutado la obra en diversas oportunidades. Además, se estableció comunicación con Kovianka Guevara de Pakis, hija del maestro, residente en los Estados Unidos, quien facilitó imágenes de la partitura del poema sinfónico *Kukuli*, la cual contiene anotaciones personales del propio maestro Guevara. También se accedió a una copia del *soundtrack* de la película proporcionada por Omar Pareja, director de sonido y docente en varias universidades en la ciudad de Lima, quien realizó la digitalización del disco de vinilo.

Igualmente, se recurrió a diversas fuentes audiovisuales, entre ellas la página de YouTube donde es posible ver la película completa de la obra, así como a dos versiones musicales: una grabada por la Sinfónica Nacional, publicada en 1985 junto con el libro *Antología de la música cusqueña*, y otra versión grabada por la Orquesta Sinfónica de Bulgaria bajo la dirección del maestro Luis Beteta, el 17 de diciembre de 1999.

El método de investigación utilizado en este estudio incluye varias etapas interrelacionadas: primero, se definieron los objetivos y el enfoque del estudio y posteriormente se procedió a la recopilación de materiales, obteniendo la partitura original, grabaciones sonoras y entrevistas con personas clave, como Kovianka Guevara de Pakis. A continuación, se llevó a cabo un análisis de la partitura, la música y su interpretación, incluyendo un análisis comparativo de las diferentes versiones grabadas. La información recabada se organizó y analizó para identificar patrones y elementos significativos en la obra y, finalmente, se elaboraron las conclusiones a partir de los hallazgos obtenidos a lo largo del proceso investigativo.

Armando Guevara Ochoa

Diversas fuentes consultadas (Justiniani Flórez & Ttupa Lavilla, 1985; Estenssoro, 2001; Pinilla, 2007) coinciden en que Armando Guevara Ochoa nace en Cusco en 1926. Fue compositor, violinista y director de orquesta. Enrique Pinilla (2007) afirma que tuvo como maestros a Roberto Ojeda, Bronislaw Mitman, Pablo Chávez Aguilar y Rodolfo Holzmänn, mientras que Juan Carlos

Estensoro (2001) incluye, además de los ya mencionados con anterioridad, a Enrique Fava Ninci. Posteriormente, pasó a estudiar composición, violín y dirección en Boston y Nueva York, además de estudiar con George Enescu y Nadia Boulanger, en París.

José Quezada Machiavello (2011) añade que

viajó a los Estados Unidos de América, donde continuó estudiando y trabajó como violinista en Boston y Nueva York. Realizó también estudios en México y en París. Recibió clases de George Enescu, Rodolfo Halffter y Nadia Boulanger y tuvo también entre sus maestros a Leon Baezin [sic por Barzin], Ivan Galamian, Makon Holmes, William Kroll y Emmanuel Ondriceck, así como, años más tarde, a Luis Herrera de la Fuente. (p. 2)

Pinilla (2007) comenta que al ser un compositor prolífico, Guevara Ochoa es quizás el que más ha divulgado su obra por el mundo, ya que sus actuaciones en Nueva York, Londres, Madrid, París, Moscú, Pekín, Caracas y México así lo confirman y sostiene que declaró haber compuesto treinta y cuatro obras sinfónicas y más de cuatrocientas piezas musicales de cámara, arreglos de su colección folclórica y marchas militares, entre otras. Muchas de ellas son desconocidas, tanto por el público como por la crítica especializada.

Armando Guevara cuenta sobre los malos entendidos que tuvo con su maestro Rodolfo Holzmann y de las dificultades que pasó a causa de su propuesta compositiva, lo cual motivó a sus padres a impulsar su carrera y salir del país para continuar sus estudios en el extranjero (Guevara comunicación personal, 2000). Al no abrazar la vanguardia de su generación y mantenerse dentro de una línea de tipo regionalista, se diferenció de los demás compositores contemporáneos. Pinilla (2007) explica que esto se debe a su empleo sistemático de melodías populares y la elaboración de temas propios con carácter folclórico que están presentes en toda su obra.

Armando Guevara Ochoa contaba que aplicaba las técnicas compositivas aprendidas durante su formación, sin apartarse de la música que fue parte de su infancia, para que fuera escuchada en todos los teatros del mundo (Guevara comunicación personal, 2000). Por esta razón, Pinilla (2007) afirma que en su armonía no abandona nunca lo tonal, pero no desdeña la utilización de acordes impresionistas de novena, undécima y decimotercera y llega incluso, en contadas ocasiones, a la politonalidad. También, este autor emite un juicio de valor al colocar a Armando Guevara Ochoa por debajo de otros compositores de su generación. Hablando en el caso de Iturriaga y Garrido Lecca, se refiere a que la aproximación de estos al folklore es completamente diferente por lo avanzado del lenguaje musical y por la manera distinta de estilizar elementos provenientes de la música tradicional.

Sin embargo, la obra de Armando Guevara Ochoa se diferencia de la escuela indigenista cusqueña al abrazar técnicas diferentes, pero dista de sus contemporáneos al no recurrir a las corrientes de vanguardia. Armando Guevara falleció el 14 de enero del 2013, lo cual llevó a la realización de festivales y temporadas de conciertos en su honor, tanto en Lima como en el Cusco y en algunas otras ciudades del Perú.

El discurso nativista de Armando Guevara Ochoa

Para entender el discurso nativista de Armando Guevara Ochoa, es necesario observar las corrientes nacionalistas que surgen con la idea política de diferenciarse de los otros y construir una identidad regional. En tal sentido es importante comprender estos procesos, ya que encierran ciertas contradicciones y no establecen un límite muy claro del alcance de su definición. Para

Alejandro Madrid (2010), estos discursos nacionalistas van más allá de entender la esencia de las naciones a través de sus sonidos, sino que las contradicciones que existen entre sonido y discurso van de la mano con las desiguales luchas de poder que se dan alrededor de la representación sonora de la nación. La idea del nativismo surge a raíz de desarrollar un sentido de pertenencia que para Madrid (2010) está basado en la idea de un territorio compartido. Un discurso en que la noción de identidad comenzó a construirse en relación al “otro” europeo. Por su parte, Henri Favre (2007) explica que muchos compositores en la búsqueda de pertenencia, van reelaborando el material recogido de la música tradicional, ajustando la dimensión sonora, las tonalidades, las texturas, las dinámicas, con la intención de crear un nuevo lenguaje musical modernista disonante y mecánico que rompa la noción sensorial de la música. En ese sentido, la característica principal de los grupos de música nativista se basa en la idea de obtener un mayor alcance y asegurar su presencia en los grandes teatros de las ciudades. De esta manera, podemos concluir que el discurso nativista busca tener un alcance universal usando elementos de la música tradicional y folclórica dentro de un estilo compositivo europeo.

Por otro lado, Armando Guevara Ochoa es considerado como un continuador del indigenismo surgido en el Cusco en la primera mitad del siglo XX como lo afirma Clara Petrozzi (2010), quien lo califica como continuador del nacionalismo romántico. Sin embargo, el discurso del compositor escapa de esta visión indigenista, ya que el indigenismo cusqueño de inicios del siglo XX trata de idealizarse en un imaginario inca. Guevara Ochoa trata de representar un imaginario andino acorde al pensamiento de los intelectuales neoindigenistas del Cine Club Cusco, al emplear música tradicional que escucha en las festividades populares, en las zonas andinas del Cusco. Guevara Ochoa afirmaba que:

la influencia de Bach y Beethoven fueron decisivas, en ellos encontré la grandiosidad de su arquitectura musical comparada con la grandiosidad de la arquitectura de nuestros antepasados, por ejemplo, la solidez contrapuntística de Bach es como un muro inca, eso me inspiró para que mi música sea contrapuntística. (Pinilla, 2007, p. 178)

Sin embargo, reforzando este discurso nativista de encajar estilos compositivos europeos a la música tradicional, Guevara Ochoa prosigue la entrevista diciendo que:

La influencia de Antonín Dvořák y Bartók plasmó mi lenguaje musical politonal que es el que más se ajusta a la música andina, con el fin de elevar esta música a un nivel universal. Me interesa esencialmente el desarrollo, que ha sido el talón de Aquiles de nuestra música andina ya que algunos maestros europeos solo modularon el mismo tema sin hallar un desarrollo.¹ (Pinilla, 2007, p. 178)

Concluye la entrevista señalando que:

Mi criterio ha sido elevar los cantares populares, y los de mi propia inspiración, a un plano universal en forma de canciones, cantatas, partitas, poemas sinfónicos, conciertos, sinfonías, cuartetos, etc. de modo que puedan ser interpretados por solistas y orquestas de cualquier parte del mundo. (Pinilla, 2007, p. 178)

1. Este comentario hace referencia a Rodolfo Holzmann, quien fue uno de sus maestros y con quien tuvo algunas dificultades personales. (Comunicación personal a Chalena Vásquez en la entrevista realizada el año 2000 y publicada en YouTube el año 2012).

De aquí se deduce que su discurso lo acerca a la música nativista, ya que como dice Madrid (2010), esta especie de nativismo musical iniciado a fines del siglo XIX se volvió muy común entre los compositores latinoamericanos, incluso ya muy entrado en el siglo XX. Siguiendo esta idea, Madrid (2010) comenta que estos imaginarios sonoros fueron el resultado de una compleja relación entre los deseos de pertenencia cosmopolita de las elites latinoamericanas y la presencia de comunidades indígenas que, aunque marginadas, se muestran como emblemas de autenticidad para validar discursos de identidad.

Armando Guevara, siendo heredero de una familia de poder económico, es formado en esta dicotomía social cusqueña entre la ciudad y la búsqueda de pertenencia regionalista. Su madre, que era pianista, lo instruye de una educación musical académica, alentado por su padre médico, y por otro lado, el Cusco que siempre ha estado rodeado de tradiciones populares, refuerza este sentido de pertenencia el cual se estimula al sentir cierta discriminación en la capital limeña.

Análisis del poema sinfónico *Kukuli*: De la música incidental al poema sinfónico

***Kukuli* (1961), la película**

Esta cinta está basada en las historias sobre el oso raptor recogidas por el antropólogo Efraín Morote Best en las alturas de la ciudad del Cusco. De hecho, es Morote Best quien hace las partes narradas en la película.

El film narra la travesía de una joven pastora llamada Kukuli quien viaja desde la casa de sus abuelos, ubicada en las montañas, hasta la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo. La película muestra diferentes ritos tradicionales como el pago a la tierra, la marcación del ganado, además de que muestra cómo Kukuli conoce a Alako, quien será su pareja durante el viaje.

Aparece un personaje mítico conocido como Ukuku o Ukumari, quien es una especie de hombre oso que suele raptar a muchachas jóvenes para llevarlas a vivir a su cueva (Morote Best, 1988). La película termina con la muerte de Kukuli, quien se transfigura en una llama y vuelve a encontrarse con su pareja quien también reaparece convertido en llama.

Armando Guevara Ochoa fue quien se encargó de la parte musical de la película. Muchas escenas están acompañadas con su música, pero también, hay otras para las cuales se ha recurrido al uso de música de conjuntos tradicionales, especialmente cuando se muestran rituales andinos. En particular, se muestra una escena en donde se escucha y se ve a una banda de músicos conocidos popularmente en el Cusco como *Q'aperos*.

Los fragmentos musicales compuestos por Armando Guevara Ochoa, generalmente acompañan escenas del recorrido de Kukuli. La música orquestal es el sonido de los paisajes de montañas, cielos azules, ríos y caminos por donde andan Kukuli y Alako. También es la música que acompaña la trama principal durante la fiesta en el pueblo, cuando ocurre el rapto de Kukuli, la huida y la captura del oso raptor.

En la película se incluyen varios fragmentos de obras de Guevara Ochoa. Algunos de ellos formaron luego parte del poema sinfónico *Kukuli*, mientras que otros pertenecen a obras ya existentes de su autoría. Para las escenas donde aparece Kukuli se escogió la parte del yaraví de su obra orquestal *Yaraví Huayno*, y para las escenas de Alako se escogieron fragmentos de su quinteto para cuerdas *Qoricancha*. También se recurre a las mismas obras cuando hay escenas que hacen alusión al amor relacionado con Kukuli, y escenas de mayor acción relacionadas a Alako.

Del mismo modo para las escenas del viaje se escuchan fragmentos de *Huayno n.º 6*, acompañando escenas del descenso por las montañas y la llegada hacia el pueblo de Paucartambo.

También se oyen fragmentos de su quinteto de cuerdas *Vilcanota* durante las escenas con imágenes del recorrido del río.

En la película, el primer momento en que suena un pequeño fragmento de lo que posteriormente será el poema sinfónico, se da durante la escena donde Kukuli y Alako son desalojados de la casa de un brujo luego de ver en la hoja de coca un mal presagio.

La mayor parte de la música que más tarde formará parte del poema sinfónico, suena durante las escenas de la trama principal. En esta secuencia de escenas aparece el *Ukuku o Ukumari* y se inicia la persecución y el rapto de Kukuli, seguido por la muerte de Alako en manos del *ukuku*, lo cual llama la atención de los pobladores quienes guiados por el sacerdote del pueblo inician su cacería que concluye con la captura y muerte del mismo.

Los fragmentos de música que suenan durante todas estas escenas son las que el autor denomina como “Danza de diablos”, “Asonada 1^{er} ataque” y “Asonada 2^{do} ataque”.

A continuación se incluye un cuadro con los fragmentos musicales que acompañan las escenas y los minutos de la película en donde se ubican.

Tabla 1

Relación de escenas y música de lo que posteriormente será el poema sinfónico Kukuli y que está grabado en el soundtrack de la película

Escena	Ubicación en la película	Música	Referencia en la partitura
Brujo desaloja de su casa a la pareja de Alako y Kukuli	Desde 30m:18s hasta 30m: 24s	Asonada 2 ^{do} ataque	Compás 129
Kukuli y Alako salen corriendo de la casa del brujo	Desde 30m: 25s hasta 30m: 47s	Danza de diablos segunda frase	Compás 53
Kukuli espera a Alako en la puerta de la iglesia	Desde 44m: 37s hasta 44m: 39s	Danza de diablos segunda frase	Compás 53 hasta compás 61
Kukuli en la fiesta observa danzantes de la danza diablos (<i>sagra</i>) y es invitada a participar de la danza	Desde 44m: 40s hasta 45m: 16s	Danza de diablos primera frase y enlace melódico del carnaval de Arequipa	Compás 54 hasta compás 75
Kukuli participa de la danza con los diablos o <i>sagras</i> , hasta que luego de dar vueltas cae al suelo e interrumpe la escena con un grito.	Desde 45m: 16s hasta 46m: 28s	Segunda frase de la danza de diablos	Compás 76 hasta compás 112
El <i>ukuku</i> o <i>ukumari</i> atrapa a Alako	Desde 50m:11s hasta 50m:18s	Introducción de la asonada 2 ^{do} ataque	Compás 130 hasta compás 131
El <i>ukuku</i> ahorca a Alako y lo arroja a la calle por el campanario	Desde 50m:11s hasta 50m:18s	Segunda frase de la asonada 2 ^{do} ataque	Compás 145 hasta compás 156
Los pobladores se dan cuenta del rapto de Kukuli y se pasan la voz, se organizan y van en su búsqueda liderados por el sacerdote y termina la escena de noche con antorchas	Desde 52m: 02s hasta 54m: 44s	Danza de diablos completo	Compás 43 hasta compás 129 ²

Escena	Ubicación en la película	Música	Referencia en la partitura
El <i>ukuku</i> es descubierto por los pobladores luego de asesinar a Kukuli. Se inicia una pelea entre los pobladores y el <i>ukuku</i>	Desde 57m: 27s hasta 58m: 20s	Asonada 1 ^{er} ataque entrecortado	Compás 159 hasta compás 188
El <i>ukuku</i> es atrapado por los pobladores y muerto a golpes	Desde 58m: 31s hasta 59m: 26s	Asonada 2 ^{do} ataque entrecortado	Compás 145 hasta compás 161 ³
Los pobladores rodean al <i>ukuku</i> muerto y celebran su victoria acompañados por el sacerdote	Desde 59m: 26s hasta 59m: 40s	Asonada 2 ^{do} ataque introducción	Compás 130 hasta compás 137 primer tiempo

Nota. Elaboración propia

Kukuli soundtrack

El *soundtrack* de la película fue grabado por el sello de discos Smith, bajo la dirección de Armando Guevara Ochoa y Leopoldo la Rosa en 1961. En el lado A del disco, se lee *Kukuli*, Orquesta sinfónica (*original Sound Track recordings*) y consta de siete pistas de audio que son:

1. Danza de diablos
2. Trágico
3. Asonada 1^{er} ataque
4. Asonada 2^{do} ataque
5. Solemne
6. Danza peruana n.º 1
7. Huayno n.º 6

Los cuatro primeros *tracks* son los que posteriormente formaron parte del poema sinfónico *Kukuli*, aunque hay que tomar en cuenta que el orden en el cual aparecen en el poema sinfónico es otro.

Así mismo, en el lado B del disco, se puede ver *Kukuli* música Folclórica (*original Sound Track recordings*), y consta de música y danzas tradicionales que se bailan en la festividad de la Virgen del Carmen en el pueblo de Paucartambo. Esta música fue grabada por una orquesta típica y una banda popular y consta de seis pistas:

1. Kolla (coro)
2. Diablos
3. Los Aukas
4. El Challacuy
5. Marinera
5. Valicha huayno

2. Hay que tener en cuenta que la Danza de diablos, como está grabada en el disco del *soundtrack* de la película, tiene un desarrollo final que no está incluido en la partitura del poema sinfónico *Kukuli*.

3. Hay que tener en cuenta que la Asonada 2^{do} ataque, como está grabada en el disco del *soundtrack* de la película, tiene un desarrollo final que no está incluido en la partitura del poema sinfónico *Kukuli*.

Durante la película, no suena el segundo *track* del lado A denominado *Trágico*, pero sí dos obras que no están grabadas en el *soundtrack* que son *Yaravi Huayno* y *Qoricancha*. También se observa que las estructuras de los temas que forman parte del poema sinfónico están ya terminadas y que en la obra final están reordenadas.

En la siguiente tabla, vemos el *track* de audio de los cuatro primeros temas y su número de compás en el poema sinfónico *Kukuli*.

Tabla 2

Relación de las pistas de audio del Soundtrack con su ubicación en la partitura del poema sinfónico Kukuli

Track	Título	Nº de compás
1	Danza de diablos	Del compás 40 al compás 178
2	Trágico	Del compás 1 al compás 22 Continúa compás 30 al compás 35
3	Asonada 1 ^{er} ataque	Del compás 36 al compás 37 Continúa compás 159 al compás 188
4	Asonada 2 ^{do} ataque	Del compás 129 al compás 130 Continúa compás 189 al compás 220

Nota. Elaboración propia

***Kukuli* poema sinfónico**

El poema sinfónico *Kukuli* está construido con el material que se creó para la película y fue estrenado posteriormente en 1963, pero estaban organizados de diferentes formas, pensando en el *soundtrack* para la película, además de que cada pista de audio independiente tiene su propio final, que no es considerado en el poema sinfónico.

Como se puede ver en la tabla 5, el poema sinfónico está formado por las cuatro primeras *pistas* de audio del disco. Sin embargo, este inicia con la pista de audio número dos denominado “Trágico”. El poema sinfónico *Kukuli* está conformado por una introducción, tres secciones y una coda final. La introducción está compuesta de tres frases de carácter pentafónico. La primera frase se encuentra en las voces del violonchelo y el contrabajo tocando al unísono y consta de tres compases; la segunda frase se encuentra en el registro medio y agudo del violonchelo, la cual está compuesta por tres semifrases, y la tercera frase, que es una aumentación de la primera ya que presenta los ritmos duplicando su valor. Esta frase, a su vez, lleva un contracanto realizado por los violines y la viola.

A continuación, la figura muestra las frases que forman parte de la introducción del poema sinfónico *Kukuli*.

Figura 1
Introducción del poema sinfónico Kukuli

Nota. Elaboración propia

Esta primera sección consta de una breve introducción de cuatro compases en donde se presenta un *ostinato* de negras, seguido por el primer motivo tocado por las flautas. Continúan tres sub secciones, las cuales están separadas por pequeñas insinuaciones melódicas de una danza tradicional denominada “Carnaval de Arequipa”, tocadas por los metales, ya sean trompetas o cornos, con la idea de representar a los músicos ya avanzados en alcohol durante la fiesta (Guevara comunicación personal, 2000).

En la siguiente figura observaremos el *ostinato* de arpa que estará presente a lo largo de esta sección y el motivo previo a la primera subsección, presentado por la flauta y que se desarrollará más adelante en la tercera sección.

Figura 2
Introducción de la frase A

Nota. Elaboración propia

La primera subsección está conformada por dos frases A y B. Se puede observar que la frase A es una variante melódica del motivo que presentó la flauta en la introducción.

En la siguiente figura veremos la subsección 1, la cual está compuesta por dos frases A y B.

Figura 3
Subsección 1

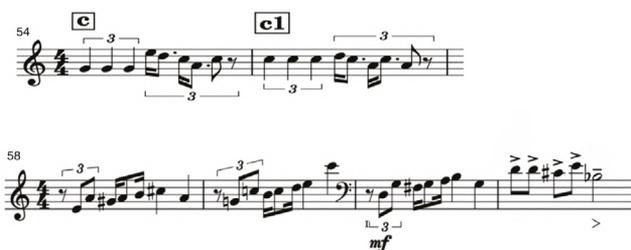


Nota. Elaboración propia

Continuando con esta primera sección, podemos ver que la subsección 2 presenta una frase C, la cual está compuesta por dos semifrases similares a las que las denominaremos c y c1, que se repetirá tres veces, para luego ser complementadas por la melodía del carnaval de Arequipa, melodía que se usa para enlazar a la siguiente subsección.

En la siguiente figura podemos ver la frase C y la melodía de enlace.

Figura 4
Frase C



Nota. Elaboración propia

En la subsección 3 retoma la frase A por dos veces. A manera de introducción, es presentada por las flautas y luego la retoma las cuerdas como en la subsección 1. De la misma manera continúa la frase B, quedando como una forma ternaria A – A – B. Igual que la subsección anterior, vuelve a presentar la melodía de enlace seguida por redoble de timbal.

Como característica de esta primera sección se puede observar que todos los enlaces melódicos están basados en la melodía de Carnaval de Arequipa, y que se usa para separar sus partes internas. Esta melodía se presenta con algunas variantes melódicas o transportadas, pero siempre es evidente el ritmo de la danza.

En la siguiente figura se ve esta melodía de enlace, que también está formada por dos semifrases, a manera de pregunta y respuesta x – y.

Figura 5
Enlaces entre partes internas

1^{ra} intervención

2^{da} Intervención

3^{ra} intervención

4^{ta} intervención

Nota. Elaboración propia

De lo visto, se resume que la primera sección tiene la siguiente forma:

Tabla 3
Forma de la primera sección

Enlace	Subsección 1	Enlace	Subsección 2	Enlace	Subsección 1~	Enlace
x - y - y1	A - B	x1	C	x2 - x3 - x4 - y2	A - A - B	x1

Nota. Elaboración propia

La segunda sección tiene un carácter festivo y usa ritmos característicos del huayno. Está compuesta de tres subsecciones, las cuales se van a repetir para luego ir a una transición que da inicio a la siguiente sección.

La primera subsección tiene un carácter de introducción de huayno y está conformada por tres motivos rítmicos que son asignados a la viola y al violonchelo.

La siguiente figura nos muestra los motivos rítmicos que conforman esta primera subsección:

Figura 6
Primera subsección a modo de introducción de huayno

Motivo rítmico 1

Motivo rítmico 2

Motivo rítmico 3

Nota. Elaboración propia

La segunda subsección consta de 3 frases que derivan de un huayno tradicional cusqueño llamado “La nueva alianza”. La primera frase la inician las cuerdas, pero no logran llegar a una idea conclusiva. En esta parte se va sugiriendo el ritmo de la canción que, recién hacia el final de la tercera frase asignada a la trompeta, se logra percibir la melodía de dicho huayno con mayor claridad.

En la figura siguiente veremos cómo está conformada la subsección 2.

Figura 7
Subsección 2

The musical score for Subsección 2 consists of three staves. The top staff is for the D instrument, starting at measure 82, with two phrases labeled 'a' and 'b'. The middle staff is for the E instrument, starting at measure 86, with phrases labeled 'c' and 'c1', and a section labeled 'extensión'. The bottom staff is for the D~ instrument, starting at measure 90, with phrases labeled 'a1' and 'a2'. The score includes various musical notations such as dynamics (f), articulation (>), and time signature changes.

Nota. Elaboración propia

La subsección 3 utiliza los elementos de la introducción y de la segunda parte, pero los combina de diferente forma, cambiando también los timbres, ya que en esta tercera subsección serán las maderas quienes inicien con el segundo motivo y el tercer motivo de la introducción. La siguiente frase está conformada por una de tipo ternario que combina la semifrase a transportada y las semifrases c y c1, también transportadas.

La figura que mostramos a continuación nos muestra cómo está organizada esta tercera subsección.

Figura 8
Subsección 3

The musical score for Subsección 3 features two staves. The top staff is labeled 'Intro de huayno' and contains two rhythmic motifs labeled 'motivo rítmico 2' and 'motivo rítmico 3', starting at measure 96. The bottom staff is for the E~ instrument, starting at measure 99, with phrases labeled 'a', 'c', and 'c1', and a dynamic marking of 'mf'.

Nota. Elaboración propia

Toda esta sección se toca dos veces y seguidamente se pasa a una transición que se inicia con golpes de timbal, seguido de trompetas y cuerdas, y que en la pista de audio del *soundtrack* de la película es denominada como “Asonada 2º ataque”. En este caso cumple una función de transición para la tercera sección.

En la siguiente figura vemos estos elementos de transición antes de la tercera sección del poema sinfónico *Kukuli*.

Figura 9
Transición

Llamado de timbales 

Llamado de trompetas 

Nota. Elaboración propia

De lo visto anteriormente, esta segunda sección tendría la siguiente forma:

Tabla 4
Forma de la segunda sección

Subsección 1 intro de huayno	Subsección 2			Subsección 3		Transición	
Motivo rítmico 1 - 2 - 3	D	E	D ~	intro de huayno corto	E ~	Timbales	trompetas
	a - b	c - c1 - ext	a1 - a2	mr 2 - 3	a - c - c1		

Nota. Elaboración propia

En la tercera sección se usan elementos de la primera sección y, además, se le agrega un nuevo motivo derivado de otra danza tradicional denominada Carnaval de Canas, la cual también presenta diversas variantes, tanto rítmicas como melódicas. Para esta sección, la melodía de los enlaces cambia a la danza tradicional *majeño*, que también muestra diferentes variantes, tanto rítmicas como melódicas.

Esta tercera sección está conformada por tres subsecciones, las cuales están separadas por enlaces formados por el *majeño*. El primer enlace da inicio a la sección y se sugiere la melodía completa de esta danza, la cual presenta una variación melódica en la nota final.

En la siguiente figura se ve el enlace que da inicio a la tercera sección.

Figura 10
Melodía de la danza Majeño

Enlace 

Nota. Elaboración propia

La primera subsección se inicia con la frase B y se complementa con la frase C de la primera sección, la cual se irá repitiendo varias veces hasta cerrar con una variación melódica de la danza *majeño*, tocada por las cuerdas y replicada por la trompeta a modo de enlace para la siguiente parte.

En la figura 11 se ve la primera subsección con la melodía de cierre y su réplica a modo de enlace melódico.

Figura 11

Subsección 1 con melodía de enlace

Nota. Elaboración propia

La subsección 2 está integrada por dos frases y una extensión formada por una variación rítmica y melódica de la danza *majeño*. En la segunda frase, se incluye la melodía variada del Carnaval de Canas, que se presenta con diferentes modificaciones, rítmicas y melódicas.

Esta subsección se inicia con el *ostinato* del arpa que se presentó en la primera sección, y la melodía de la flauta que estaba en la introducción, ahora llega a formar una frase extendida con la melodía sugerida del Carnaval de Canas.

En la siguiente figura aparece la subsección 2 y su extensión.

Figura 12

Subsección 2

Nota. Elaboración propia

En la tercera sección, aparece un puente como enlace para retomar la subsección 1. Este se inicia con el motivo inicial de la frase anterior, pero esta vez reforzado por las cuerdas y los metales, a la cual se le complementa variantes melódicas y rítmicas tomadas de la extensión del primer momento, hasta concretar una idea de frase hacia el final, que se empalmará a un enlace armónico

tocado por trombones. Para cerrar este puente se presenta la frase anterior con una modificación rítmica y extendida.

En la siguiente figura vemos la estructura del puente.

Figura 13

Puente

The musical score for the bridge section consists of four staves. The first staff, labeled 'F~', is in 4/4 time and starts at measure 143 with a forte (ff) dynamic, featuring a triplet of eighth notes. The second staff, labeled 'Ext', starts at measure 146 with a piano (p) dynamic. The third staff, labeled 'G', is in bass clef and starts at measure 150, with dynamics ranging from piano (p) to mezzo-forte (mf), and includes parts for 'fagot' and 'trombon'. The fourth staff, labeled 'G~', starts at measure 158 with a forte (f) dynamic and includes a triplet of eighth notes.

Nota. Elaboración propia

Luego del puente se retoma la subsección 1, a la cual le seguirá una coda final en donde el compositor vuelve a tomar elementos de la introducción que son los predominantes durante la primera y tercera sección. Además los irá combinando con motivos sueltos de la melodía del Carnaval de Arequipa que se usó anteriormente como melodía de enlace entre subsecciones.

En la Tabla 5 se explica la forma general del poema sinfónico *Kukuli*.

Tabla 5

Forma general del poema sinfónico

intro	Sección 1 A			Sección 2 B			Sección 3 A~				coda
	Ss1	Ss2	Ss1~	Ss1	Ss2	Ss1~	Ss 1	Ss2	p	Ss1	
F1 F2 F1 aum	A B	C	A A B	m1 m2 m3	D E D~	2 3 E~	B C ext	F F1 ext	F~ ext G G~	B C ext	

Nota. Elaboración propia

Por consiguiente, el poema sinfónico tiene una forma ternaria A B A~, además de una introducción y una coda.

Imaginario cinematográfico en el poema sinfónico *Kukuli*

Armando Guevara Ochoa, en comunicación personal, cuenta que fue el arpista Manuel Pillco quien le enseñó el mundo del folklore. Posteriormente, afirmó que tuvo la suerte de estar en contacto con el verdadero pueblo (Guevara, 2012). Por otro lado, Chalena Vasquez en entrevista a Guevara Ochoa comenta que en el poema sinfónico *Kukuli* se usan melodías de danzas de Paucartambo, a lo

cual Armando Guevara responde que también usa motivos propios (Guevara, 2012). Sin embargo, como ya vimos antes, la única danza que se baila en Paucartambo en la fiesta de la Virgen del Carmen es la danza *majeño*; los otros motivos son de otras partes del Cusco y del Perú.

El poema sinfónico *Kukuli* surge de las piezas sueltas creadas para la película, estas piezas sueltas se reorganizan y se reestructuran para llegar a la nueva forma. En ese sentido el poema sinfónico se inicia con una introducción que viene a ser la segunda pista de audio grabada en el *soundtrack* y al cual se denomina *Trágico*.

Al igual que en la película, donde las primeras imágenes dejan ver paisajes andinos, Armando Guevara plasma estas escenas en tres momentos: uno, donde nos hace imaginar lo telúrico de las montañas andinas y sus cielos azules, para lo cual recurre a los chelos y contrabajos tocando a la octava, sugiriendo una tonalidad de *sol* menor.

Figura 17

Frase 1 de la introducción

Nota. Elaboración propia

Uno segundo, que trata de mostrar el transcurrir del día en las montañas, en donde presenta una melodía pentafónica, sugiriendo la tonalidad de *mi* menor, la cual es tocada por el chelo, y siguiendo la lógica del huayno andino podría armonizarse con su sexto y tercer grado, o sea *do* mayor y *sol* mayor para luego resolver al *mi* menor. Sin embargo, para dar una sensación de movimiento, presenta un contracanto con las maderas, primero en las voces de clarinete y fagot y luego en las flautas. El fagot se sumará con otro contracanto.

El autor armoniza colocando de manera paralela intervalos de cuarta y tercera, lo cual generará diferentes acordes en cada tiempo:

Figura 18

Frase 2 de la introducción melodía del chelo y contracanto de clarinetes, flautas y fagot

Nota. Elaboración propia

El tercer momento recrea la idea de los caminos sinuosos que recorren las montañas, al igual que los ríos que discurren y que en las escenas de la película se muestran con detalle. Para esto se retoma la frase inicial y se sugiere nuevamente el *sol* menor del inicio. El ritmo se presenta duplicado, al cual se le añaden los violines con una textura contrapuntística estilo *fugato*, realizando pequeñas escalas pentafónicas que suben y bajan con saltos de terceras a los cuales, por momentos, se le añade el *fa* sostenido para reforzar la sensación de la tonalidad de *sol* menor.

En la figura 19 se ve la melodía de la frase 1 aumentada, tocada por los violonchelos y contrabajos a la octava, y el contrapunto de violines y viola en estilo *fugato* y siempre a intervallos de octava.

Figura 19

Frase 1 aumentada con contrapunto de violines y violas

Nota. Elaboración propia

Hacia el final de la frase presenta una respuesta a modo de refuerzo del motivo principal en la voz de los metales, los cuales forman el acorde de *re* mayor invertido, sobre el *sol* menor de las cuerdas. Por su parte, las maderas tocan blancas haciendo una especie de retardo del *do* si bemol, lo cual nos dará una sensación de *solsus*₄ al *sol* menor (un retardo 4–3), los cuales crean mucha tensión.

Seguidamente, luego de la reiteración de la idea conclusiva de la frase, vuelve a reforzar el final con el motivo principal, pero esta vez con el ritmo reducido a la mitad y sugiriendo en las cuerdas un *mi* bemol en primera inversión, pero que al sumarse los metales y vientos, se crea una sensación de *cluster*, ya que se sumarán todas las notas de la escala de *sol* menor incluido el *fa*#, el cual se repetirá una vez más pero esta vez con el *fa* natural.

En la figura 20 se muestra la respuesta de los metales y la cadencia final hacia el *sol* menor, para ver cómo se va formando la idea del *cluster*.

Figura 20

Respuesta de los vientos metales y maderas y cadencia final de la introducción

<p>Respuesta de los metales y las maderas</p>	
<p>Cadencia final de la introducción</p>	

Nota. Elaboración propia

El paso de la introducción hacia la primera sección es marcado por un enlace melódico que ya se mencionó anteriormente. Este enlace es el que se encarga de romper ese aire ceremonial que venía sonando y conduce hacia un nuevo motivo de carácter alegre y lúdico, el cual hace referencia a *Kukuli*, personaje principal de la obra.

La melodía de enlace usa el mismo tema popular del Carnaval de Arequipa. Está armonizada por terceras y sugiere la tonalidad de *la* menor que inmediatamente, al ser reiterado el motivo conclusivo en los violines, cambia hacia el *do* mayor, con la cual inicia un *ostinato* que va jugando con intervalos de quinta justa y quinta aumentada, y que estará presente durante toda esta subsección, añadiendo una sensación de tensión a un motivo melódico lúdico.

Antes de iniciar la frase A en esta subsección, aparece el motivo melódico en *do* mayor, pero recurriendo al estilo del compositor que, como comentaba Guevara, trata de evitar las resoluciones obvias en la melodía, haciendo que estas concluyan medio tono arriba o debajo de la nota esperada, a lo cual él denomina “cadencia de sorpresa”, comentando además que así es como tocan los músicos populares en las comunidades altoandinas (Guevara comunicación personal, 2000), un recurso muy usado en su obra y que la hace reconocible.

Esta cadencia de sorpresa presentada antes del inicio de la frase, es aprovechada para cambiar hacia la tonalidad de *re* mayor, tonalidad en que inicia la frase A y se mantendrá durante la frase B.

En la figura 21, vemos la melodía del Carnaval de Arequipa, usada como el enlace de esta primera sección. Luego, en la reiteración de las cuerdas, se hace el cambio hacia la región de *do* mayor, dando una sensación sonora de un *do*6 al mezclarse el acorde de *la* menor del inicio con el acorde de *do* mayor.

Figura 21
Melodía del carnaval de Arequipa como enlace a la sección 1

En la figura 22 está el *ostinato*, presente durante toda esta subsección y la melodía variada de la frase A, y también la nota de la cadencia de sorpresa que se usará para el cambio de región hacia *re mayor*, que es la tonalidad donde inicia la frase A.

Figura 22
Ostinato y melodía sugerida de la frase A

Nota. Elaboración propia

La primera subsección está compuesta por las frases A y B que se presentan como pregunta y respuesta; sin embargo, cuando la frase B es la protagonista, se le contraponen la frase A en las flautas. Hay que acotar que mientras suena la frase A el fagot presenta un contracanto con una melodía pentafónica y a ritmo sincopado. Cuando suena la frase B, el fagot refuerza el *ostinato*.

A continuación vemos esta primera subsección con el motivo principal y el contracanto del fagot.

Figura 23
Subsección 1

Frase A

Frase B

Nota. Elaboración propia

La sub sección 2 está pensada para ser una danza de carnaval, y la melodía es una variación rítmica y melódica del Carnaval de Queromarka, y dada la concepción andina de que el *ukuku* no es un ser maligno, sino más bien un ser travieso, esta melodía podría estar asignada a este personaje.

Esta subsección está compuesta por una frase corta C, la cual, manteniendo la característica principal de las danzas de carnaval que suelen ser repetitivas, se escuchará tres veces, siendo ejecutada la última por violas y violonchelos, con la ruptura de su textura homofónica al sobreponer la melodía de enlace variada y transportada, hasta regresar a la región de *re* mayor, tonalidad donde volverá a sonar la frase A.

La frase C alterna, al igual que en la música tradicional, las regiones de *do* mayor y *la* menor, pero Armando Guevara borra toda sensación tonal haciendo que las maderas armonicen, con notas

largas, intervalos de cuarta, generando así poliacordes. Hacia el final de esta subsección, se percibe nuevamente la cadencia de sorpresa en la melodía de enlace, la cual va a generar un cambio de modo.

En la figura 24 se observa la frase C con la melodía de enlace superpuesta y la cadencia de sorpresa.

Figura 24
Subsección 2 con melodía de enlace

The musical score for Figure 24 is divided into two systems. The first system covers measures 54 to 57, and the second system covers measures 58 to 61. The instruments are Flauta (Flute), Oboe, Cl. (Clarinet), Fagot (Bassoon), Vln. Vía (Violin), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). The score features various musical notations including dynamics (p, f, mf), articulation (accents, slurs), and phrasing marks (triplets, slurs). A red 'G' is marked above the Cor. staff in measure 60. The Flauta and Oboe parts are mostly sustained chords, while the Cl., Vln. Vía, Vc., and Cb. parts have more active rhythmic patterns.

Nota. Elaboración propia

Se puede decir que esta primera sección tiene una sonoridad estable, con regiones bien definidas y que tiene mayoritariamente una textura homofónica a pesar de que hay pequeños contracantos.

La segunda sección toma como base el huayno “La nueva alianza”, huayno tradicional que fuera muy popular años atrás, y que hoy ya no se escucha comúnmente. Esta sección nos da

una sensación de persecución, de escape, lo cual puede estar relacionado con la imagen del oso persiguiendo a Kukuli.

La segunda subsección es tonalmente estable, y se desarrolla en la tonalidad de *sol* menor. Presenta una textura homofónica, con acompañamiento típico del huayno cusqueño, con ritmos a contratiempo. Además, los bajos van reforzando los tiempos con acentos que estarán presentes durante toda esta sección.

En la figura 25 vemos la introducción de la segunda sección, donde se ve el acompañamiento típico del huayno en la voz del fagot.

Figura 25
Introducción de la sección 2

Nota. Elaboración propia

En la figura 26 vemos una variación melódica del huayno “La nueva alianza”. Los bajos descienden en tonos, lo cual genera inestabilidad tonal. Simultáneamente, las maderas van reforzando armónicamente la tonalidad, pero siguiendo el mismo patrón de armonizar con cuartas y terceras, logrando formar el acorde de *sol* menor invertido y, a su vez, generando poliacordes al juntarse con los trombones.

Figura 26
Melodía variada del huayno la nueva alianza

Nota. Elaboración propia

En la figura 27 vemos la melodía del huayno “La nueva alianza”, esta vez ejecutada por las trompetas, que alternan armónicamente entre *mi* y *sol* y que al armonizar utilizando cuartas, generan poliacordes. Armando Guevara suele poner intervalos de segunda para sugerir una sensación de inestabilidad y tensión. En uno de los compases, coloca los acordes de *sol* mayor y *sol* menor en forma simultánea, de tal suerte que la segunda menor entre el *si* natural y *si* bemol es muy notorio. En este pasaje es donde la melodía del huayno se percibe claramente, pero es la parte más disonante armónicamente.

Figura 27
Melodía del huayno la nueva alianza en la voz de la trompeta

Nota. Elaboración propia

Luego de este momento disonante, se retoma la introducción ejecutada por las flautas, generando un cambio de color, para después repetir toda la segunda sección.

Esta segunda sección es la más estable armónicamente hablando. Sin embargo, como hemos visto en la figura anterior, cuando llega a sonar el huayno de manera evidente, armónicamente se vuelve disonante, ya que como comenta Armando Guevara, él quiere recrear el sonido de las bandas populares de los pueblos que no necesariamente suenan afinadas, especialmente cuando ya están alcoholizados (Guevara comunicación personal, 2000).

Para pasar a la tercera sección, se presenta una transición que se inicia con un llamado de timbales, complementada por toda la orquesta dividida en dos grupos, en donde todos forman el acorde de *re* mayor. Los vientos ejecutan la figura del Carnaval de Arequipa a modo de *ostinato*, tocando al unísono, y las cuerdas, que tocan figuras de semicorcheas también a intervalos de octava. La melodía principal la tienen las trompetas, lo que conducirá al enlace para iniciar la tercera sección.

En la figura 28 podemos ver la transición hacia la tercera sección.

Figura 28

Transición hacia la tercera sección

The musical score for Figure 28 is a page from a score, starting at measure 106. It is in 2/4 time. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The woodwinds (Fl., Ob., Cl.) play a melodic line with triplets, marked with a dynamic of *mf*. The brass (Tpt.) and strings (Vln., Vla., Vc., Cb.) provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns, marked with a dynamic of *f*. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Nota. Elaboración propia

La tercera sección se inicia después de la melodía de la danza *majeño*, que esta vez es utilizado como enlace para esta sección. La primera subsección junta la frase B de la primera sección, la cual habíamos mencionado como la melodía de *Kukuli*, con la frase C, también de la primera sección, que hace referencia al *ukuku*.

En ambos casos se mantienen sus regiones tonales, tales como *re* mayor para la frase A, y la alternancia de *do* mayor y *la* menor para la frase C, para afirmar la idea de que *Kukuli* y el *ukuku* están juntos. La única diferencia es que, esta vez, la frase C tiene más repeticiones y su textura homófona crece al ser ejecutada por toda la orquesta al unísono.

La segunda subsección retoma el *ostinato* de la primera sección y la primera parte de la melodía de la frase A, pero esta vez lo presenta en *do* menor, la cual se complementa con un nuevo motivo, que es una variante melódica del Carnaval de Tambobamba, formando una nueva frase F. Esta subsección trae la imagen de Kukuli atrapada, y gracias al cambio de modo y a las respuestas de los vientos con el nuevo motivo, da la sensación de la gente avisando lo sucedido entre ellos.

En la siguiente figura podemos ver esta frase F donde solo está presente el *ostinato* en las cuerdas y el arpa.

Figura 29

Frase F de la segunda subsección

Nota. Elaboración propia

La frase F1 mantiene la misma textura con una armonía estable, en donde se mantiene el *ostinato* en el acorde de *do*, evitando la tercera para que no se perciba el modo. Seguidamente, se presenta una extensión con un nuevo motivo, producto de una variación rítmica de la danza *majeño*. Este pequeño motivo es presentado al unísono por toda la orquesta y está armonizado con un acorde de *sol* con cuarta añadida.

Seguidamente, se inicia el puente con la melodía de Kukuli en modo menor, al igual que en la frase F, pero esta vez se complementa con otra melodía derivada del ritmo de la extensión y también distribuida en los vientos, manteniendo la misma textura. Luego, da paso a la melodía de la extensión presentada anteriormente, esta vez ejecutada por los vientos en una primera vuelta, donde la trompeta está casi sola, y una segunda vuelta donde se repite añadiendo adornos en las maderas.

En la siguiente figura veremos esta pequeña frase de la extensión que complementa a la frase F-, pero en esta oportunidad irá alternando los acordes de *la* menor y *do* mayor, que sigue presentando la sexta menor y la quinta justa.

Figura 30
Melodía de la extensión el puente

Nota. Elaboración propia

Seguidamente se forma una nueva frase G usando una variación melódica, pero manteniendo el ritmo de la danza *majeño*, en la tonalidad de *do* mayor, con muy poca carga orquestal y en registro grave. La melodía la presenta el fagot, complementada por el trombón. Al igual que toda esta sección, la presencia del *ostinato* sigue hasta llegar a unas notas largas de trombón con golpes de percusión y que da la sensación de tensión, representando el momento de la lucha del *ukuku* con los pobladores.

Luego de estas notas largas reaparece la melodía de la frase G, pero esta vez presenta variaciones rítmicas y como textura en contraste, suena toda la orquesta. La melodía está presentada por las maderas y las cuerdas al unísono, los cuales van armonizando con notas largas en los metales en un acorde de *do* mayor con sexta.

A continuación en la siguiente figura vemos la frase G y la frase G-.

Figura 31
Frase G y G~ en el puente

F. G

150

Fl.

Ob.

Fag.

Tpt.

Tbn.

Vla.

Vc.

Cb.

F. G~

158

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Violin

Vla.

Vc.

Cb.

Nota. Elaboración propia

El puente de la sección presenta bastantes cambios texturales. Los nuevos motivos hacen referencia a los pobladores, y articulado todo el puente, se relaciona con el momento de la cacería del *ukuku* y la lucha con éste. Hacia el final, cuando suena toda la orquesta, se percibe un aire triunfal, expresando que el pueblo es el vencedor.

En general, es posible relacionar cada sección con las partes de la película: una introducción donde se recrean paisajes andinos: una primera sección, donde se representa a Kukuli y al oso raptor o *ukuku*, una segunda, que expresa la persecución, y una tercera, donde se representa el rapto de Kukuli, la cacería del *ukuku*, la lucha del pueblo con este y el triunfo de los pobladores sobre el *ukuku*.

En conclusión, para la creación del poema sinfónico *Kukuli*, Armando Guevara Ochoa utiliza elementos característicos de la música tradicional como el ritmo y la melodía, tratando de emular el sonido de los instrumentos no temperados usados en el Ande, para lo cual recurre al uso de poliacordes como resultado de sobreponer melodías pentafónicas a intervalos de cuartas, terceras y quintas paralelas, tratando de crear una sensación de disonancia e inestabilidad tonal, que por momentos se acerca a lo politonal, tratando de llevar al oyente hacia ese paisaje imaginario del mundo andino, relacionado a las fiestas populares y a la música que formó parte de la infancia de Armando Guevara Ochoa y que se puede ver también en la película *Kukuli*.

En ese sentido, Armando Guevara muestra en el poema sinfónico *Kukuli* una faceta muy poco comentada de compositor audiovisual, mostrando ese sentido regionalista que lo diferencia de los discursos incaístas abrazados por los compositores indigenistas que lo anteceden, y que más bien lo conectan con el pensamiento de los intelectuales cusqueños de los años 50 denominado como el neo-indianismo, pensamiento que para Alejandro Madrid configura el nativismo musical latinoamericano, tan claro en Guevara Ochoa al llevar al plano académico la música tradicional del Cusco para que sea presentada en los grandes teatros del mundo.

Por otro lado, Armando Guevara no fue ajeno a las vanguardias, pero fue enfático en el hecho de no recurrir a las técnicas contemporáneas de composición, ya que su objetivo fue mostrar al mundo la música de su tierra, hecho que lo alejó de los compositores de su generación. El poema sinfónico *Kukuli* es una muestra coherente del discurso de Armando Guevara Ochoa, quien recurre al uso de la música de tradición oral para la creación de su obra, y que hace que ella tenga una estética propia, con un sonido de carácter regional.

Rol de autores Credit

LFPM:	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 <i>Antec: Revista Peruana de Investigación Musical</i> .

Referencias

- Estenssoro, J. C. (2001). Guevara Ochoa, Armando. *Grove Music Online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45182>
- Favre, H. (2007). *El movimiento indigenista en América Latina*. Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Guevara Ochoa, A. (2012, 9 de diciembre). *Inicios en el Cusco* [Entrevista por C. Vásquez]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=C2BZom53jsU&t=19s>
- Justiniani Flórez, E., & Trupa Llavilla, E. (Recopiladores). (1985). *Música cusqueña: Antología siglos XIX–XX*. COSITUC.
- Madrid, A. L. (2010). Música y nacionalismo en Latinoamérica. En *A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (pp. 227–236). SEACEX / Akal.
- Miranda, R. & Tello, A. (2011). *La música latinoamericana*. Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.
- Morote Best, E. (1988). *Aldeas sumergidas: Cultura popular y sociedad en los Andes*. Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casas”.
- Petrozzi, C. (2010). Identidades en la música peruana del cambio de milenio: El caso de Circomper. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 5(2), 43–59.
- Pinilla, E. (2007). La música en el siglo XX. En C. Bolaños et al. (Eds.), *La música en el Perú*. Patronato Popular y Porvenir Pro–Música Clásica.
- Quezada Macchiavello, J. (2011, 25 de septiembre). Armando Guevara Ochoa. *Radio Filarmonía*. <http://www.filarmonia.org/page/Armando-Guevara-Ochoa.aspx>



Rondy Torres López
(Bogotá, 1979)



Doctor en Musicología por la Universidad Paris 4–Sorbona y egresado del Conservatorio Nacional Superior de Música de París. Se ha dedicado a la recuperación de la música colombiana del siglo XIX. Su labor incluye ediciones críticas y grabaciones de óperas de José María Ponce de León, así como el estudio de partituras del Archivo Musical de la Catedral de Bogotá y la música de salón. Ha publicado investigaciones como *José María Ponce de León y la ópera en Colombia en el siglo XIX* (2014), *Florinda de Rafael Pombo. Edición crítica* (2022), y productos en Humanidades Digitales sobre la música del siglo XIX. Como director, ha estrenado óperas de Ponce de León y trabajado con el Taller de Ópera de la Universidad de los Andes, donde es profesor asociado del Departamento de Música y Vicedecano de Investigación y Creación de la Facultad de Artes y Humanidades.

Continuidades en la música nacional colombiana: Legado y creación de un “cantar que es de todos”

Continuities in Colombian National Music: The Legacy and Creation of a Song for Everyone

Rondy F. Torres López

Universidad de los Andes

Bogotá, Colombia

rf.torres20@uniandes.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0002-0217-1853>

Resumen

Este artículo examina la continuidad entre la música del siglo XIX y las denominadas músicas nacionales del siglo XX en Colombia. A través del estudio de fuentes históricas, partituras y crónicas, se rastrea la consolidación del bambuco y el pasillo como símbolos sonoros de identidad nacional. Se destaca cómo estos géneros, inicialmente marginales y asociados a las clases populares, fueron progresivamente aceptados por las élites y empleados en repertorios académicos y de concierto.

Durante el Centenario de la Independencia, compositores como Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo y Emilio Murillo consolidaron un canon musical que integró elementos tradicionales en formatos cultos. Sin embargo, en la década de 1920 surgió un debate sobre la definición de la música nacional, contraponiendo la visión de Murillo, basada en la espontaneidad del folclore, y la de Guillermo Uribe Holguín, quien buscaba una síntesis entre modernidad y tradición.

El estudio concluye que, a pesar de las rupturas discursivas, existe una línea de continuidad entre el repertorio decimonónico y las prácticas musicales del siglo XX. La evolución del bambuco y el pasillo ilustra cómo las dinámicas socioculturales determinaron la construcción de una identidad musical nacional en Colombia.

Palabras claves

Bambuco; Identidad musical; Música nacional colombiana; Nacionalismo musical

Abstract

This article examines the continuity between nineteenth-century music and the so-called national music of the twentieth century in Colombia. Through the study of historical sources, musical scores, and chronicles, it traces the consolidation of the *bambuco* and *pasillo* as sonic symbols of national identity. The study highlights how these genres, initially marginalized and associated with the popular classes, were gradually accepted by the elites and incorporated into academic and concert repertoires.



During the Centennial of Independence, composers such as Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo, and Emilio Murillo established a musical canon that integrated traditional elements into cultivated formats. However, in the 1920s, a debate emerged regarding the definition of national music, contrasting Murillo's vision—rooted in the spontaneity of folklore—with that of Guillermo Uribe Holguín, who sought a synthesis between modernity and tradition.

The study concludes that, despite discursive ruptures, there is a line of continuity between nineteenth-century repertoire and twentieth-century musical practices. The evolution of the *bambuco* and *pasillo* illustrates how sociocultural dynamics shaped the construction of a national musical identity in Colombia.¹

Keywords

Bambuco; Musical Identify; Colombian National Music; Musical Nationalism

Recibido: 11 de marzo / Revisado: 14 de marzo / Aceptado: 11 de abril

En 1925, el artista colombiano Rómulo Rozo (1899–1964) produjo en París *La Bachué, diosa generatriz de los muiscas*, escultura en granito que representa la diosa chibcha Bachué. *La Bachué* resultó del encuentro de diferentes imaginarios: el fuerte deseo de reinterpretar el pasado colombiano a partir de la lectura de crónicas coloniales y de las investigaciones de Miguel Triana sobre la cultura chibcha; por otro lado, un imaginario alimentado de las colecciones de culturas orientales de los museos franceses; por último, la influencia de Rodin, Maillol, Bourdelle. Tras su exhibición en el pabellón de Colombia de la Feria Iberoamericana de Sevilla en 1929 —en donde se escuchó también la música *nacional* de Emilio Murillo— su rastro se perdió definitivamente, algo inexplicable para la obra que dio su nombre al movimiento estético colombiano de los años 1930. *La Bachué* ha vuelto a aparecer: exhibida en la fundación Juan March, en la Bienal de Venecia en 2024 y recién adquirida por el MALBA de Buenos Aires. Hubo de esperar cien años tras su creación para el justo reconocimiento de la obra que configuró la modernidad artística colombiana (Medina *et al.*, 2014). La escultura que movilizó nuevos debates estéticos en Colombia sobre un arte nacional se dio a conocer, en aquel entonces, por medio de fotografías que llegaron a Colombia de Sevilla. No es casualidad pues, que por esos años, los compositores colombianos discutieran sobre lo que debía ser una música nacional.

1. Se utilizó ChatGTP para realizar la traducción

Figura 1*La Bachué, diosa generatriz de los muiscas*

Nota. Colección proyecto Bachué, Bogotá.

El olvido de la música del siglo XIX en Colombia

Este texto invita a reflexionar sobre la continuidad que existe entre la música del siglo XIX y las llamadas músicas nacionales del siglo XX. La producción de material académico y la recuperación de repertorios del siglo XIX permiten entender cada vez más ese hilo conductor que nace con las independencias (¿o antes?) y atraviesa el periodo menos conocido de la historia musical de nuestro continente (Miranda y Tello, 2011). Así, quisiera mostrar ese lento trasegar que inicia, a mediados del siglo XIX, con la aceptación del bambuco como sello musical de la nación, hasta su certera incorporación en los nacionalismos musicales del siglo XX. No sobra recordar que el bambuco y el pasillo son géneros andinos que los músicos bogotanos impusieron como símbolos musicales de la identidad nacional, pese a que no representan la variedad cultural y musical del país. Incluso, en la primera mitad del siglo XX, un compositor y estudioso de la tradición musical afrocaribeña, Emirto de Lima (oriundo de Curazao y radicado en Barranquilla), autor de un pionero *Folklore Colombiano* (1942), no usó en ninguna de sus composiciones elementos del Caribe: su proyecto de música nacional se consolidó con pasillos y bambucos (Duque, 2001).

Los compositores colombianos del siglo XX rompieron con el pasado, o con lo poco que podían conocer, para presentarse como los nuevos redentores de la música colombiana. Es cierto que, hasta hace poco, hablar del siglo XIX musical era hablar desde el desconocimiento. Ya en 1886, Caicedo Rojas afirmaba que “jamás se había visto tan abatido entre nosotros este arte civilizador”(p. 34). El siglo XIX fue época de “primitivismo musical” (Uribe Holguín, 2021, p. 66), o de “degeneración” (Pedro Escobar, 1976, p. 115) de la música religiosa. Iniciar una nueva era musical hacia 1910 contribuyó a rechazar en bloque la música del siglo anterior y alimentar el mito del nuevo compositor que irrumpía abruptamente, con genialidad, en los escenarios nacionalistas, sin

ataduras a ninguna tradición (Miranda y Tello, 2011) ... o tal vez a la tradición de la *Schola cantorum* de Francia.

Una lectura menos apasionada de la historia musical rescata la presencia de un hilo conductor que une más de cien años de música. Para esto, me he propuesto rastrear la presencia del bambuco para comprender su travesía geográfica y social, del campo a la ciudad. De esta manera, la configuración de la identidad sonora nacional inició con las independencias americanas y se extiende, ininterrumpidamente, hasta mediados del siglo XX. Dicho de otra manera, el bambuco no es el género idílico y bucólico evocado por los folcloristas a inicios del siglo XX; es un género complejo cuya aceptación por las élites a lo largo de los siglos XIX y XX constituye la historia de la música nacional.

La mención de los aires nacionales a mediados del siglo XIX en las fuentes escritas

En 1997, la revista colombiana *A Contratiempo* incluyó dos artículos sobre el bambuco. Sus autores proponían una suerte de cronología de la presencia del bambuco en los imaginarios, desde su primera mención en una carta del general Francisco de Paula Santander fechada del 6 de diciembre de 1819 (Miñana Blasco, 1997) hasta su inserción en las prácticas musicales y sociales de inicios del siglo XX (Ochoa, 1997).

Tras esa primera mención en 1819, el viajero inglés Charles Stuart Cochrane (Cruz González, 2002) evocó “aires nacionales”(p. 225) y “canciones patrióticas”(p. 225) cantadas en 1823. Algunos vales de Nicolas Quevedo Rachadell (1803–1874) de los años 1830 incluyen, sin nombrarlo, el patrón rítmico del bambuco (Duque, 2011).² El álbum de guitarra de Carmen Caycedo de la década de 1830, por el contrario, no menciona bambucos. De lo anterior concluimos que ese bambuco anónimo y patriota no tenía aún cabida en los salones de la élite.

El 1º de mayo de 1849, el periódico *El Museo* publicó una lámina con “tres guaches en acción de tocar el tiple, cantar i bailar” (*El Neogranadino*, 5 de mayo de 1849), junto al artículo de costumbres “El Tiple”, artículo anónimo cuya autoría de José Caicedo Rojas será revelada años más tarde. Termina el editorial: “si uno i otro tuvieren aceptación, continuaremos publicando algunos de la misma naturaleza” (*El Neogranadino*, 5 de mayo de 1849). ¿Aceptación? Publicar una lámina y un cuadro de costumbre sobre el tiple parece ser el inicio de esta cruzada para la reivindicación de prácticas musicales campesinas. Pero ¡con qué tono! Para Caicedo Rojas, quien no firma su texto en 1849, el tiple “es una degeneración grosera de la española guitarra, lo mismo que nuestros bailes lo son de los bailes de la Península” (Caicedo Rojas, 1849, p. 40): el bambuco, el torbellino y la caña son una “parodia salvaje” y “caricatura” del fandango y de la bolera españoles. A lo que añade una descripción más objetiva del género (Caicedo Rojas, 1849):

el *bambuco* que se rasguea en el tiple [...], se toca siempre por tono menor; siendo los más comunes *mi*, *re* y *la*. En el canto, que es mucho más melodioso, tiene regularmente una parte en mayor, siempre en relativo, lo cual contrastando con la parte menor lo hace más triste y melancólico de lo que en sí es. La impresión que causa en el ánimo la música del *bambuco* está ya perfectamente definida: es una alegría triste; o también pudiera decirse, una tristeza alegre, y la cuestión sería de colocación de las palabras. El *torbellino*, por el contrario, es todo alegría, todo animación, todo vida: es una especie de *tarantela* que incita a bailar y cantar con un poder mágico, irresistible. (p. 40)

2. Esta particularidad rítmica es descrita por la autora en los vales 4, 12 y 14 de la serie “17 Contradanzas y vales para piano”.

El 9 de septiembre de 1852, la Sociedad Filarmónica de Bogotá fue escenario de un concierto con “música nacional” interpretada a la bandola. Para los lectores de *La Siesta* (18 de septiembre de 1852),

algo nuevo tuvimos el gusto de oír allí: el Sr. Jenaro Pérez, consumado bandolista, nos sorprendió con su estremado gusto, gracia, i limpieza de su ejecución: todo lo que tocó fue exclusivamente nacional. Ojalá disfrute por mucho tiempo de su esquisita bandola la Sociedad bogotana.

Algo que *El Neogranadino* (17 de septiembre de 1852) no vio con tan buenos ojos:

Al fin del concierto, se presentó un afamado tocador de bandola, quien ejecutó algunas piezas con bastante destreza; más, ni ese instrumento, ni esas piezas lucen en un salón tan bien como en la calle i en una plaza de fiestas.

Isaac Holton, estadounidense de viaje por Colombia en 1857 describió el baile del bambuco en una hacienda en el Cauca. Pero recuerda que, al danzante, “la primera vez que lo vimos estaba en la cárcel”(Holton, 1981, p. 465). Y señala los instrumentos que acompañan el baile: una bandola, una pandereta, un “ruidoso” alfandoque y un tambor “todavía más estrepitoso”(p. 467). ¿Sigue siendo el bambuco un género marginal?

Figura 2

Láminas de cuadros de costumbres nacionales. Baile de campesinos, por Ramón Torres Méndez



Nota. Colección Banco de la República. Obra bajo licencia CC BY-NC-ND 4.0 disponible en este enlace.³

La novela *Manuela* (1859) de Eugenio Díaz pone en escena la dicotomía entre barbarie y civilización a través de las (aún) irreconciliables prácticas musicales rurales y capitalinas. En el capítulo “Lecciones de baile”(Díaz, 2019, p. 323), el baile del bambuco, torbellino y caña se califican de “colonial

3. Banrepcultural: La red cultural del Banco de la República en Colombia. Colección de Arte: Láminas de cuadros de Costumbre Nacionales. Baile de Campesinos – Obra gráfica <https://coleccion.banrepcultural.org/document/laminas-de-cuadros-de-costumbres-nacionales-baile-de-campesinos-obra-grafica/63a069235d96b879of36e08c?artista%5B0%5D=Torres%20M%C3%A9ndez,%20Ram%C3%B3n&pos=114&pagn=7>

y muy retrogrado”(p. 326), propio de los “pueblos semisalvajes”(p. 330), mientras que el strauss, la varsouviana, la polka y otros bailes de moda en Bogotá, con su novedad de “estrechar la distancia de los corazones y [...] de los cuerpos” (p. 326), constituyen el repertorio de hombres y mujeres civilizados.

Por supuesto hubo descripciones hasta finales del siglo que hicieron hincapié sobre el imaginario de la lascivia asociado a los bailes nacionales. Así, durante su viaje por Colombia entre 1882 y 1884, el alemán Alfred Hettner (1976) consignó:

Las tardes y las noches dominicales se destinan a beber y a bailar. Aquí el vals todavía no ha alcanzado a reemplazar a aquellas danzas antiguas, cuyos movimientos consisten en que hombre y mujer, cara a cara, al son de una música monótona y de un tacto lento, se suelen acercar y alejar, interpretando así el ir y venir de los amantes. (p. 208)

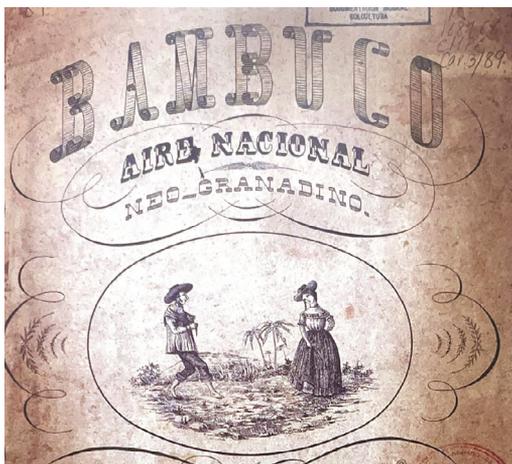
La incorporación de los aires nacionales en los repertorios musicales en la segunda mitad del siglo XIX

Entonces aparecieron obras que propiciaron el cambio. En la década de 1850 se escucharon en Bogotá varios bambucos instrumentales inspirados en la canción anónima “La Morena”. Manuel Rueda y Francisco Boada, músicos de la catedral, publicaron un *Bambuco. Aire nacional Neo-Granadino* para piano a cuatro manos (ca. 1852). Siguieron las versiones de Achille Malavasi (flauta), de Nicomedes María Guzmán (guitarra) y la famosa versión de Manuel María Párraga para piano publicada por Breitkopf & Härtel en 1859, *El bambuco. Aires nacionales Neo-Granadinos*, junto con otras de sus obras nacionales para piano, como el torbellino *El tiple* (Rodríguez Álvarez, 2001).

La carátula de la partitura de Rueda y Boada presenta una viñeta con dos campesinos bailando al aire libre. Esta representación del baile del bambuco hace parte de un imaginario visual que se nutre de aportes extranjeros —los ingleses Joseph Brown Delin (1892–1874), Edward Walhouse Mark (1817–1895)— y locales como ocurre con varias acuarelas y esbozos del colombiano Ramón Torres Méndez (1809–1885) llamados “Bambuco” o “torbellino” (Monsalve *et al.*, 2024).

Figura 3

Viñeta de la portada de *Bambuco. Aire Nacional Neo-Granadino* de Manuel Rueda y Francisco Boada



Nota. Colección de la Biblioteca Nacional de Colombia.

En 1866, Juan Crisóstomo Osorio dirigió la publicación del periódico *La Música*. Los cuatro números que se alcanzaron a publicar contenían partituras para piano, como ya había sido el caso de *El Neogranadino* y de *El Mosaico* en la década anterior. Pero esta vez, las partituras eran de música nacional: el vals-pasillo *Mi despedida* de Daniel Figueroa Pedreros (¿-1887); *El Hogar* ofreció a sus lectores en 1868 el pasillo *El Hogar* de la compositora Abigail Silva Certuche (1847-1899) (Bermúdez y Duque, 2000). “Una tertulia casera”, cuadro de costumbres de Juan Buenaventura Ortiz publicado en el periódico *El Conservador* (22 de mayo 1866), describe un elegante baile bogotano con bandolas, tiples y guitarras. Al sonar el “alegre bambuco”, todos los corazones brincan en los pechos. Y de repente el bambuco está en todas partes: en la novela *María* de Jorge Isaacs (1867) en donde el autor propone la tesis sobre el origen africano del bambuco; en el artículo “El bambuco” de José María Samper (1867) para quien el bambuco se alza en himno de la nación: “nada más nacional y patriótico que esta melodía que tiene por autores a todos los colombianos”. En su *Historia de la literatura en Nueva Granada* (2017), José María Vergara y Vergara escribe sobre el bambuco

en fuerza de su mérito y su poesía se ha convertido en música y danza nacional, no solo de las clases bajas sino aún de las altas, que no lo bailan en sus salones pero que la consideran suya. (p. 614)

y concluye: “es de todas nuestras cosas lo único que encierra verdaderamente el alma y el aire de la patria” (2017, p. 614).

Rafael Pombo escribió dos versiones de un poema que tituló “El bambuco. Aire y baile popular de la Nueva Granada” (1857 y 1873). Leemos “Lejos Verdi, Auber, Mozart! / Son vuestros aires muy bellos, / Mas no doy por todos ellos / El aire de mi lugar.” Pombo también publicó un periódico musical que tituló *El bambuco* hacia 1880.

Podemos preguntarnos si el giro hacia el radicalismo liberal del presidente Tomás Cipriano de Mosquera a partir de 1860, más la crisis de la llamada *Cuestión española*⁴ impulsó a las élites conservadoras, hispano-descendientes, a promover el bambuco como símbolo de una creciente hispanidad, tras años de ruptura con España.

El bambuco se convirtió entonces en esa sonoridad propia de las ciudades colombianas. Causaba furor en las afueras de Medellín en 1870, según lo anotó el viajero francés Charles Saffray (1990). A inicios de la década de 1880, el argentino Miguel Cané (1968) remarcó: “Es muy frecuente, por las noches, oír, en los sitios de los suburbios donde el pueblo se reúne, bambucos en coro, cantados con voces toscas, pero con un acento de tristeza que hace soñar” (p. 185).

En el archivo de la catedral de Bogotá, se conservan villancicos y obras sacras con giros propios de bambuco, como es el caso de la *Tercera lamentación del miércoles* (ca. 1860) de Manuel Rueda, compositor del *Bambuco* para piano a cuatro manos ya mencionado.

El 29 de septiembre de 1872 Bruno Maldonado y Daniel Figueroa estrenaron su zarzuela nacional *Engaño sobre engaño*. La acción transcurre en la plaza de un pueblo y pone en escena diferentes escenas costumbristas. De conocerse la música, contaríamos con un valioso registro etnográfico, pues varias escenas introducen músicas populares: un duelo musical “con bandolas, guitarras y tiples”; una “misa de aguinaldos dentro de la iglesia; cantan villancicos en el coro”; una

4. Se trata de nueve cartas publicadas por José María Vergara y Vergara en 1859 en defensa de la tradición hispana y la permanencia del “espíritu español [que] se había fundido en todo lo neogranadino” (Padilla Chasing, 2017, p. 61). Estas cartas se dan como respuesta a un discurso pronunciado ante el senado por Manuel Murillo Toro, quien afirmó: “todo lo malo que tenemos proviene de nuestro origen español” (p. 82).

procesión (“varios montañeses con el cadáver de un niño, tocando tiples, panderetas y chucho”) y un baile final para celebrar el casamiento (Maldonado, 1881).

Figura 4

Anuncio del estreno de la zarzuela colombiana *Engaño sobre engaño* de Daniel Figueroa por la compañía de José Zafrané



Nota. Anuncio publicado en *La Ilustración* (28 de septiembre de 1872). Colección Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.

En 1879, durante un entreacto de la ópera, el compositor José María Ponce de León (1845–1882) presentó el bambuco “Virgen de negros ojos” interpretado por las cantantes italianas de la compañía (*Diario de Cundinamarca*, 19 de marzo de 1879). El archivo de la catedral contiene un bambuco y un pasillo para piano de Ponce de León. Ese mismo año, la compañía de zarzuela infantil de Manuel Rueda presentó bambucos. Incluso el diplomático argentino Miguel Cané relata, en 1881, que la distinguida Teresa Tanco cantaba bambucos con sus hermanas, acompañándose al tiple (Cané, 1968).

En las óperas y zarzuelas colombianas, los compositores tímidamente incluyeron giros musicales nacionales. A manera de ejemplo, la “Romanza de Cristian” en la zarzuela *El castillo misterioso* (1876) de Ponce de León alterna una escritura belcantista con una melodía que evoca un pasillo:

Figura 5

Detalle de la “Romanza de Cristian” en la zarzuela *El castillo misterioso* (1876) de José María Ponce de León

Nota. Edición de Rondy Torres.

La zarzuela *Similia Similibus* (1883) de Teresa Tanco, mencionada anteriormente, se inicia con una melodía de corte popular, sobre un ritmo de contradanza, evidenciando el gusto nacional cada vez más omnipresente en todos los repertorios.

Figura 6

Detalle del n° 2 “Danza” de la zarzuela *Similia Similibus* (1883) de Teresa Tanco

Nota. Edición de Rondy Torres.

Podríamos seguir citando más y más ejemplos, como el pasillo para piano *El canal* de Rosa Echeverría, los bambucos y pasillos recientemente descubiertos en Medellín de Daniel Salazar Velásquez (1840–1912) (Rodríguez Álvarez y Gómez Betancur, 2019), y poner este repertorio en diálogo con

los diferentes cuadros de costumbres que mencionan la omnipresencia del pasillo y bambuco en todas las clases sociales, resultado de los tránsitos humanos que aceleraron la hibridación musical.

La música nacional durante el Centenario

Durante la transición entre los siglos XIX y XX, compositores como Pedro Morales Pino (1863–1926) consolidaron un canon de la música nacional en donde el bambuco y el pasillo fueron definitivamente adoptados como representación sonora de la nación. Coinciden estos años con el desarrollo de los medios de transporte en el país, con la naciente industria de reproducción musical: los bambucos y pasillos de Morales Pino y otros compositores se dieron a conocer dentro y fuera de Colombia, algo que no había pasado con la música de las generaciones anteriores. La gran apuesta de Morales Pino no fue solo abogar por géneros nacionales; empleó instrumentos andinos como el tiple, la bandola o la guitarra para interpretar arreglos de obras del repertorio europeo y luego composiciones propias. En 1897 creó la estudiantina La Lira Colombiana, que permitió difundir la música andina y sus sonoridades en Colombia, en Centroamérica, en Estados Unidos, en Ecuador y Perú, convirtiéndola en embajadora sonora del país a inicios del nuevo siglo. La obra de Morales Pino no solo fue grabada; también fue editada (en versión para piano), lo que explica el establecimiento de una suerte de canon musical nacional por quien es conocido como “el padre de la música colombiana”. La Lira Colombiana fue un semillero de nuevas ideas y prácticas sobre la música colombiana en la que participaron músicos como Carlos Escamilla, Blas Forero, Julio Valencia, Ricardo Acevedo Bernal, Fulgencio García, Emilio Murillo, Luis A. Calvo, Alejandro Wills, todos llamados a ser apóstoles de la música nacional en las primeras décadas del siglo XX (Radio Nacional de Colombia, 2023; Rodríguez Melo y León Rengifo, 2023).

Algunos de estos músicos habían sido formados en la Academia Nacional de Música fundada en 1882 en Bogotá; otros llegaron a esa institución como aficionados para perfeccionar sus habilidades y adquirir nuevos conocimientos. En 1910, Guillermo Uribe Holguín (1880–1971) asumió la dirección de la Academia. Constatando que la institución no había logrado su objetivo de profesionalizar a los músicos en Colombia, reformó los planes de estudios siguiendo modelos de conservatorios europeos “para comenzar nueva vida, con nuevos métodos y nuevas orientaciones” (Uribe Holguín, 2021, p. 97) y la Academia se convirtió entonces en el Conservatorio Nacional de Música.

Nuevo siglo, nuevos tiempos. Los compositores más recordados son aquellos que lograron combinar la herencia del bambuco o del pasillo con una técnica instrumental, una expresión y un lirismo nuevos en el panorama musical. Andrés Martínez Montoya (1870–1934), Santos Cifuentes (1870–1932), Emilio Murillo (1880–1942), Luis A. Calvo (1882–1945), Alberto Castilla (1883–1938), Guillermo Quevedo (1886–1964), Emirto de Lima (1890–1972) fueron compositores que incursionaron en diferentes repertorios y diferentes estilos, pero que tomaron el relevo, en un contexto cambiante, de los compositores colombianos de mediados del siglo XIX, aunque no conocieran las obras de sus antecesores.

A diferencia de lo ocurrido el siglo XIX, estas primeras décadas del siglo XX rebozan en información sobre la actividad musical. Las ediciones alcoholígrafas de los hermanos Conti en Bogotá, las revistas *Revista Ilustrada*, *Colombia artística*, *Cromos*, *El Porvenir*, *Vida*, *Mundo al Día* publicaron obras para piano.⁵ Hoy podemos consultar un sinnúmero de fuentes primarias como artículos, entrevistas, programas de conciertos publicados en la prensa. Algunos compositores han

5. Para más detalle sobre el repertorio publicado para piano en Colombia, ver Betancourt Escobar y Acosta Acero, 2019.

sido objeto de estudios detallados, como es el caso de Emilio Murillo y Emirto de Lima por Ellie Anne Duque (2000 y 2001) o de Luis A. Calvo (Ospina Romero, 2017). Diferentes aproximaciones analizan estas obras y prácticas musicales a la luz de temáticas transversales como el estudio de las publicaciones periódicas (Cortés Polanía, 2004), de conflictos bélicos (Dueñas Torres, 2024) o de la industria discográfica (Ospina Romero, 2024). Así, los compositores más publicados fueron Morales Pino, Murillo, de Lima; los músicos que participaron en las primeras sesiones de grabaciones en Bogotá en 1913 por la RCA Víctor fueron Alberto Escobar, Alejandro Wills, Luis A. Calvo, Jerónimo Velasco, entre otros (Ospina Romero, 2017). A su vez, el legado de compositoras colombianas de este periodo empieza a ser objeto de diferentes investigaciones, como es el caso de Isabel Farreras de Pedraza (¿-1938) o de Emma Perea de De la Cruz (ca. 1890-ca. 1980) (Monsalve *et al.*, 2024). En ese orden de ideas, una fotografía de la Orquesta del centro artístico de Barranquilla alrededor de 1910 (Duque, 2001) muestra una estudiantina compuesta por 17 mujeres interpretando bandolas, tiples, guitarras y violín, planteando más preguntas que respuestas sobre las prácticas musicales de las mujeres durante la década del Centenario.

A lo anterior hay que sumar obras escritas con una orientación academicista, acorde al nuevo pénsium del Conservatorio Nacional de Música. En 1915, Uribe Holguín compuso su primer *Prélude en mi mayor Op. 10* de corte impresionista, con armonías modales, en un estilo de escritura del coral y variación. Es clara la influencia francesa y de sus maestros de la *Schola Cantorum* en sus dos primeras *préludes* y, sin duda, novedosa para el público colombiano. Uribe Holguín retomó este mismo género años más tarde, y sus siguientes preludios —nótese la castellanización del nombre— fueron influenciados por sonoridades nacionales.⁶ Antonio María Valencia (1902-1952), otro nombre importante para el venidero debate sobre lo nacional en la música, escribió también un *Preludio*, un *Impromptu* y una *Berceuse* para piano. Estas obras con aspiraciones más universalistas hacen parte de la gran cruzada liderada por Uribe Holguín para modernizar las instituciones musicales de Colombia: conservatorio, orquesta del conservatorio al servicio del repertorio europeo entonces poco conocido en Colombia.

No podemos olvidar las presentaciones de las compañías de ópera, de zarzuela, las nuevas zarzuelas escritas en Colombia, los conciertos de beneficencia, la música para el cine mudo, la música en los clubes privados, la llegada del jazz, del tango... La década del Centenario es una década de efervescencia musical, vivencia local de una *belle époque*, cuyo panorama musical variopinto y riquísimo está aún por establecer. Y aún en este remolino de géneros y estilos, el bambuco y el pasillo siguieron siendo la columna vertebral del repertorio de la música nacional.

Proponer una caracterización musical de este repertorio excede el marco de este estudio, dada la diversidad en las prácticas musicales y repertorios de esos años. Sin embargo, quisiera tomar unos pocos ejemplos que muestran la conexión entre las obras del siglo XIX y aquellas de la década de 1930: se trata de un repertorio escrito para ser tocado, escuchado, desatado del baile según un ideal de trascendencia y de negación de lo corporal heredado del siglo XIX.

Los pasillos de Pedro Morales Pino, en su versión para piano (recordemos que fueron interpretados por estudiantinas) presentan una escritura aún muy cercana a las danzas del siglo XIX: una melodía a una sola voz, una estructura armónica simple y una base rítmica clara características del pasillo, tal como se puede ver en el *Pasillo* n° 2 en la menor:

6. Para un análisis de este repertorio, ver Torres López, 2003, pp. 80-84.

Figura 7
Pasillo n° 2 de Pedro Morales Pino

Pasillo N° 2

Pedro Morales Pino
1863 1926

Animato ♩ = 120

Piano *mf*

Lea * Lea * Lea * Lea *

Lea * Lea * Lea * Lea * Lea * Lea *

Lea * Lea * Lea * Lea *

Fine

Nota. Edición de Martha Enna Rodríguez Melo y Luis Fernando León Rengifo (2023).

La música de Luis A. Calvo, escribe Ospina Romero (2017), “era escuchada, admirada, en ocasiones bailada y a menudo (en especial por parte de las mujeres jóvenes) estudiada entre la élite” (p. 158). Muchas de sus obras llevan por título un nombre de mujer —*Cecilia, Emilia, Emmita, María Elena...*— mientras que las obras de Emirto de Lima aparecen con dedicatoria —“A mi aventajada discípula Señorita Margarita de Andreis”, “A mi gentil discípula Sta. Merce Arrieta”, “En el álbum de una Josefina”—, práctica heredada del siglo XIX. Estos pasillos, bambucos, y otras danzas, constituyen un corpus de obras para piano, en el que se mezclan elegancia con lirismo. En comparación con las obras del siglo XIX, la técnica pianística es más exigente, ya sea por la escritura en terceras, sextas y octavas de la melodía, por figuraciones rápidas, anotaciones de expresión y una mayor ornamentación. El ritmo característico del bambuco o del pasillo presentan nuevos retos interpretativos, especialmente cuando aparecen texturas a varias voces en la escritura pianística. Un ejemplo paradigmático de lo anterior es el pasillo *Entusiasmo* (1909) de Luis A. Calvo. Ahí se escucha la ambigüedad rítmica entre un bajo que podría estar escrito en 6/8 y una melodía en 3/4.

Figura 8
Pasillo Entusiasmo (1909) de Luis A. Calvo

—140—

“ENTUSIASMO”

PASILLO PARA PIANO
POR LUIS A. CALVO

7

1.
2.
3.
FIN

Nota. Bogotá: Imprenta de la Luz, 1909.

El pasillo *Confidencias del corazón* (1918) de Emirto de Lima, publicado en la revista *Cromos*, es un ejemplo de un repertorio más sentimental. El uso de cromatismos empleados como apoyaturas enriquece la armonía funcional simple que caracteriza este repertorio, aunque es común el uso de acordes de séptima, siempre dentro de una estructura armónica funcional. Este pasillo en *fa* sostenido menor presenta varias indicaciones de expresión, un tránsito de la contención inicial (“lento e molto espressivo”) a un desahogo (“grandioso”), con una textura abierta y luminosa.

Figura 9
Pasillo Confidencias del corazón (1918) de Emirto de Lima

Nota. Publicado en Duque, 2001.

La forma empleada por estos compositores (Morales Pino, Calvo, de Lima y sus contemporáneos) usa el modelo de la forma binaria AA BB o de la forma tripartita AA BB CC (en donde la tercera sección no siempre retoma la primera). Estas formas simples permiten la efusión melódica pero no dan lugar a desarrollos motivicos, técnica que no aparece en las obras colombianas de inicios del siglo XX.

Son obras paradigmáticas de un criollismo musical en el que el material melódico y rítmico de origen popular es ajustado a los parámetros europeos de la forma, la armonía y la técnica pianística del siglo XIX. Por supuesto solo señalo aspectos muy generales sobre este repertorio que prolonga algunas prácticas musicales decimonónicas y nos conduce a los debates sobre la música nacional en los años treinta.

1925: los caminos divergentes de la música nacional

Los artistas colombianos quisieron, a partir de 1925, exaltar la raíz indígena del pueblo, como ocurría en otros países latinoamericanos. La *Bachué* de Rómulo Rozo (1925), *El indio* (1928) y *El indio Sancho* (1929) del escultor Ramón Barba (1892–1964) abrieron nuevos horizontes: “Barba ha encontrado un

rico filón apto para un arte nuestro, nacional, autóctono que nos libertaría de la terrible servidumbre académica”(Amaya Gonzáles, 1928). Para los colaboradores de la revista *Universidad*, se trataba del indigenismo. El pensador peruano José C. Mariátegui escribía en 1927: “El problema indígena, tan presente en la política, la economía y la sociología, no puede estar ausente de la literatura y el arte” (citado por Medina, 1990, p. 222). Es en este contexto de nuevas reivindicaciones identitarias que la música nacional incorporó definitivamente el legado popular, campesino. Pero la manera cómo debía usarse este material musical causó grandes debates y controversias.

Emilio Murillo y Guillermo Uribe Holguín protagonizaron, entre 1924 y 1930, un acalorado debate sobre el concepto de música nacional. Emilio Murillo, alumno de la Academia de Música, pupilo de Pedro Morales Pino, fue un afamado compositor de bambucos, pasillos y danzas. Grabó para la RCA Víctor en Estados Unidos en 1910. A su retorno a Bogotá fundó la Estudiantina Murillo “para coronar el sueño supremo de mi vida: acreditar la música desacreditada, es decir, la música nacional” (citado por Duque, 2000, p. 175). Murillo, el “apóstol de la música nacional”, defendió un nacionalismo musical de corte popular. Ya afirmaba su mentor Morales Pino, en una entrevista realizada en 1924 (Miró):

logré sacar el bambuco de las entrañas del pueblo, donde gemía, ávido de luz. Si usted supiera lo difícil que fue conseguir que las armonías del bambuco fueran recogidas e interpretadas dentro del pentagrama, ese bambuco, que tiene por cuna todo el sentimiento y la tradición de un pueblo romántico.

Murillo parece retomar las palabras de su maestro en 1928. Para componer un bambuco, decía el compositor,

no se requiere sino una condición. . . ser colombiano, nada más. [...]. No están escritas sus canciones, ni fueron aprendidas de nadie. Nacen del propio corazón, de las fibras más hondas del alma, de la masa misma de la sangre. Se llaman bambucos o pasillos. Son, la voz de la patria, el grito del terruño, la bandera espiritual de Colombia. Le hablo, naturalmente de los diamantes en bruto. Vendrá después el técnico musical y dará forma artística a esos temas tan espontáneos como sencillos y hermosos. . . la música popular de este país es una riqueza mucho más grande, sin duda, que sus petróleos y sus esmeraldas... (Entrevista del 28 de abril de 1928 en *Mundo al Día*, citado por Duque, 2000, p. 177)

Pero frente a esa exaltación de una raíz popular, Uribe Holguín tenía objetivos diferentes. Suponía recuperar lo que él consideraba doscientos años de atraso musical, y rechazó en un primer tiempo la pertinencia de incorporar elementos de música nacional en su música, posición que le valió muchas críticas en un contexto latinoamericano de nacionalismos musicales. A partir de 1924, con la *Sinfonía del Terruño*, empezó a incorporar sistemáticamente elementos del folclor colombiano, dentro de un lenguaje musical modernista que no siempre recibió la mejor acogida (Duque, 1980).

La sinfonía del maestro Holguín apenas si asoma tímidamente un pálido esbozo de motivo popular, para difundirse en seguida en el desbordante caos de bellas fantasías modernistas [...] a través de las cuales no es posible atrapar nota alguna en que vibre el alma popular colombiana. (Quijano Torres, 1928, p.31)

Los *Pasillos* (1924–1930) de Emilio Murillo y los *300 trozos en el sentimiento popular* (1927–1930) de Uribe Holguín se inscriben en esa lenta búsqueda de una música nacional mencionada desde 1819.

En los dos casos, se trata de obras para piano que prolongan la tradición decimonónica de la *pièce de caractère*, con lenguajes diferentes y renovados, inventando la música que decían estar reviviendo y reivindicando (Duque, 2000), con una fuerte componente ya afectiva, ya academicista, dirigiéndose a diferentes públicos. Sus obras revelan una innegable continuidad con los repertorios anteriores: la música nacional no fue una creación espontánea ni exclusiva de un solo período, sino una evolución constante donde el bambuco y el pasillo se integraron progresivamente en las prácticas musicales. En lugar de ser una ruptura radical, el siglo XX consolidó un repertorio que, consciente o no de su pasado, prolongó las sensibilidades decimonónicas en nuevas formas y discursos.

Conclusión

La música nacional colombiana es susceptible de adaptarse y reinventarse a lo largo del tiempo, pues la tradición no es un legado estático, sino un proceso en permanente transformación. A través de un recorrido cronológico, he querido mostrar el interés permanente por encontrar una identidad sonora colombiana a partir de la década de la Independencia, e insistir en que la noción de música nacional no es algo exclusivo a los debates de los años 1920 y 30. Desde 1819 se mencionaba el bambuco, los aires nacionales y, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el pasillo. Y podríamos prolongar esta tradición de bambucos y pasillos más allá del límite temporal de este texto, con las obras de Luis Carlos Figueroa (n. 1923), Luis Antonio Escobar (1925–1993), Blas Emilio Atehortúa (1943–2020), Julio Reyes (n.1969) y muchos más ejemplos que reflejan toda suerte de prácticas musicales en el siglo XX y XXI.

Quise mostrar cómo la música nacional fue ganando presencia en el relato musicográfico decimonónico. Inicialmente, aparecía solo como una referencia en fuentes literarias y visuales—prensa, relatos de viajeros, cuadros costumbristas y acuarelas—, hasta que en 1852 comenzaron a publicarse partituras. Los primeros bambucos y pasillos que han llegado hasta nosotros fueron consolidando prácticas musicales que, con el tiempo, dieron forma a un canon nacional. Este repertorio, refinado y estilizado por los músicos del Centenario, estableció una tradición que, si bien algunos compositores del siglo XX intentaron distanciarse de ella, mantuvo un hilo conductor a pesar de los debates de la década de 1920. Dichas discusiones, más que una ruptura estética, parecen estar ligadas a los cambios institucionales que marcaron el surgimiento de los llamados nacionalismos musicales en Colombia.

Aunque hoy en día varios son los géneros que caracterizan la música colombiana, el bambuco y el pasillo siguen alimentando una historia vieja ya de más de dos siglos, cuyo origen seguirá siendo anónimo. Y, como bien expresó el poeta Rafael Pombo en su poema “El Bambuco. Aire y baile popular de la Nueva Granada (Colombia)”:

Justo es que nadie se alabe
de inventor de aquel cantar
que es de todos, a la par
que el cielo, el viento y el ave.

Rol de autores CrediT

RFTL:	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 <i>Antec: Revista Peruana de Investigación Musical</i> .

Referencias

- Amaya González, V. (1928, 5 de mayo). Un relieve indígena de Ramón Barba. *Universidad*, 80.
- Bermúdez, E. & Duque, E. A. (2000). *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538–1938*. Fundación de Música.
- Betancourt Escobar, J. O. & Acosta Acero, J. D. (2019). Repertorio para piano de compositores colombianos. *Artes la revista*, 15(22), 163–182. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/337714>
- Caicedo Rojas, J. (1849, 1 de mayo). El Tiple. *El Museo*, 37–41.
- Caicedo Rojas, J. (1886). Estado actual de la música en Bogotá. *El Semanario*, (5–6), 34–35, 41–42.
- Cané, M. (1968). *En viaje (1881–1882)*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Cortés Polanía, J. (2004). *La música nacional y popular colombiana en La colección Mundo al Día (1924–1938)*. Universidad Nacional de Colombia.
- Cruz González, M. A. (2002). Folclore, música y nación: el papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Nómada*, 17, 219–231.
- Diario de Cundinamarca. (1879, 19 de marzo). Rigoletto. *Diario de Cundinamarca*, 300.
- Díaz, E. (2019). Manuela. En J. M. Vergara y Vergara, *Museo de cuadros de costumbres y variedades* (II, pp. 241–618). Edición académica, estudio y notas de F. Martínez Pinzón. Universidad de los Andes.
- Dueñas Torres, N. (2024). *A las fronteras. La música del conflicto colombo-peruano de 1932–34*. Independencia Grita Producciones.
- Duque, E. A. (1980). *Guillermo Uribe Holguín y sus “300 trozos en el sentimiento popular”*. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.
- Duque, E. A. (2000). En busca del alma nacional: Emilio Murillo Chapul (1880–1942). *Ensayos: Historia y teoría del arte*, 6, 168–182. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/50996>
- Duque, E. A. (2001). *Emirto de Lima (1890–1972)*. *Antología: pasillos, danzas y canciones*. Fundación de Música.
- Duque, E. A. (2011). *Nicolás Quevedo Rachadell. Un músico de la independencia*. Universidad Nacional de Colombia.
- El Neogranadino*. (1849, 5 de mayo). Publicación. *El Neogranadino*, 138.

- El Neogranadino*. (1852, 17 de septiembre). Sociedad Filarmónica. *El Neogranadino*, 209.
- Hettner, A. (1976). *Viajes por los Andes colombianos (1882–1884)*. Banco de la República.
- Holton, I. F. (1981). *La Nueva Granada: veinte meses en los Andes* (Á. de López, Trad.). Banco de la República.
- La Siesta. (1852, 18 de septiembre). Sociedad Filarmónica. *La Siesta*, 34. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll26/id/12163/rec/1>
- Maldonado Meléndez, B. (1881). *Fantasías*. Lombana.
- Medina, A. (1990). La revista *Universidad* y el arte moderno colombiano. *América: Cahiers du CRICCAL*, 4–5, 217–227. <https://doi.org/10.3406/ameri.1990.984>
- Medina, A., Padilla, C., Botero, C. I., Arcos–Palma, R. & Pineda, M. (2014). *La Bachué de Rómulo Rozo. Un ícono del arte moderno colombiano*. <https://cargocollective.com/proyectobachue/Proyectos-editoriales-1/filter/Publicaciones/La-Bachue-de-Romulo-Rozo>
- Miranda, R. & Tello, A. (2011). *La música en Latinoamérica*. Secretaría de Relaciones Exteriores.
- Miro, P. (1924, 4 de abril). Una entrevista con Pedro Morales Pino. Sus impresiones. Su vida bohemia. Las mujeres. *El Tiempo*.
- Miñana Blasco, C. (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX. *A Contratiempo*, 9, 7–11.
- Monsalve, J., Torres, R., Uribe, V. & Velásquez, J. F. (2024). *Mujeres en el espacio musical colombiano en el siglo XIX*. <https://coleccionistasdesonidos.co/sala-3/>
- Ochoa, A. M. (1997). Tradición, género y nación en el bambuco. *A Contratiempo*, 9, 34–44.
- Ospina Romero, S. (2017). *Dolor que canta. La vida y la música de Luis A. Calvo en la sociedad colombiana de comienzos del siglo XX*. ICANH.
- Ospina Romero, S. (2024). *La conquista discográfica de América Latina (1903–1926)*. Gourmet Musical.
- Padilla Chasing, I. V. (2017). *José María Vergara y Vergara, Cuestión española y otros escritos de José María Vergara y Vergara*. Universidad Nacional de Colombia.
- Perdomo Escobar, J. I. (1976). *El archivo de la cátedra musical*. Litografía Arco.
- Quijano Torres, A. (1928, 6 de octubre). La expresión del alma popular colombiana. *Mundo al Día*.
- Radio Nacional de Colombia. (2023, 26 de febrero). Pedro Morales Pino: 160 años del “padre de la música en Colombia”. Radio Nacional de Colombia. <https://www.radionacional.co/musica/pedro-morales-pino-160-anos-del-padre-de-la-musica-en-colombia>

- Rodríguez Álvarez, L. C. (2001). El Bambuco de Manuel María Párraga. *Artes la revista*, 1(2), 83–90. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/22240>
- Rodríguez Álvarez, L. C. & Gómez Betancur, J. H. (2019). *Daniel Salazar Velásquez. Retrato musical de Medellín a fines del siglo XIX*. Universidad de Antioquia.
- Rodríguez Melo, M. E. & León Rengifo, L. F. (2023). *12 obras para piano de Pedro Morales Pino*. El Libro Total.
- Saffray, C. (1990). *Voyage à la Nouvelle-Grenade. Un voyageur français découvre le monde indien 1869–1870*. Phébus.
- Samper, J. M. (1867, 1 de febrero). El bambuco. *El Hogar*.
- Torres López, R. (2003). *Le piano: ébauche d'une histoire de la musique colombienne au XXe siècle* [Tesis de maestría, Universidad Paris IV – Sorbona].
- Uribe Holguín, G. (2021). *Vida de un músico colombiano*. 2.^a ed. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.
- Vergara y Vergara, J. M. (2017). *Historia de la literatura en la Nueva Granada*. Ministerio de Cultura – Biblioteca Nacional de Colombia.



Claude Ferrier
(Roma, 1963)



Estudió violín, teoría musical y composición en Italia y Suiza (Conservatorio de Lausana). Es docente de teoría musical en la Kalaidos University of Applied Sciences. Practica e investiga la música tradicional andina desde 1978, siendo intérprete del arpa peruana. Ha publicado cuatro libros con la PUCP, la UNMSM, el IFEA, la BNP y diferentes artículos en revistas especializadas como *TRANS* (Revista Transcultural de Música de la SIBE), *la Revista Argentina de Musicología*, *la Revista Musical Chilena*, *Diagonal* (UC), *I Quaderni di Thule* (*Rivista italiana di studi americanistici*) y el Boletín de la CH-EM (Sociedad Suiza de Etnomusicología).

Los estilos de arpa del departamento de Áncash: diversidad y patrimonio musical propio

The harp styles of the department of Ancash: diversity and own musical heritage

Claude Ferrier

Kalaidos University of Applied Sciences

Zurich, Suiza

ferrier.cuadros@sunrise.ch

 <https://orcid.org/0009-0002-7400-9342>

Resumen

El arpa ocupa un lugar significativo en la música del departamento de Áncash y es utilizada en varios contextos festivos, ya sea públicos o privados. Por un lado, esta región cuenta con distintos estilos de interpretación del instrumento, particularidad que comparte con otros departamentos del Perú como Ayacucho o Apurímac; por otro, estos estilos interpretativos presentan rasgos particulares que los distinguen de los demás estilos de arpa del país. Recurriendo al trabajo de Dale Olsen (1986) como punto de partida, con el auxilio de ejemplos musicales (escritos y audio) y de algunas comparaciones, este artículo trata de proporcionar una síntesis de la organología del arpa en el departamento de Áncash, de su ejecución y de los principales tipos de música interpretados con este instrumento por los habitantes de la región.

Palabras claves

Música andina; Áncash; Arpa

Abstract

The harp occupies a significant place in the music of the department of Ancash, and is used in several festive contexts, whether public or private. On the one hand, this region presents different styles of interpretation of the instrument, a particularity that it shares with other departments of Peru such as Ayacucho or Apurímac. On the other hand, these interpretive styles present features that distinguish them from other harp styles of the country. Employing Dale Olsen's work (1986) as a starting point, with the help of musical examples (written and audio) and some comparisons, this article tries to provide a synthesis of the organology of the harp in the department of Ancash, its execution and the most important types of music performed with this instrument by the inhabitants of the region.



Keywords

Andean music; Ancash; Harp

Recibido: 2 de febrero / Revisado: 26 de marzo / Aceptado: 3 de abril

Introducción

El arpa ancashina es un instrumento aún poco estudiado. Que yo sepa, el trabajo de Dale Olsen (1986–87) es el único que proporciona suficiente información sobre el instrumento, sus intérpretes y la música que ejecutan. La investigación de Elisabeth Den Otter (1985) aporta pocos elementos suplementarios, pues no se concentra solamente en el arpa, sino en los instrumentos musicales y las danzas del Callejón de Huaylas en general. Sin embargo, al mismo tiempo, confirma parte del contenido del artículo de Olsen. Éste ha sido el primer investigador en codificar los estilos de arpa del Perú. No conozco ningún estudio anterior que mencione este aspecto fundamental de la vigencia del arpa en el país andino, lo que confiere a su trabajo un valor pionero. Yo mismo, en la época (a principios de los años 80), recién estaba descubriendo y aprendiendo a diferenciar con dificultad los estilos de Cusco, de Huamanga y del Centro. Los estilos de Lucanas, de la sierra de Lima' y de Áncash me resultaban desconocidos, e ignoraba la existencia del uso de cuerdas de metal en el país. El trabajo de Olsen es importante también porque brinda información sobre el estado del arpa en el Perú en la década del 70. El autor recuerda que realizó su trabajo de campo en los años 1968, 1974 y 1979 (Olsen, 1986); por lo tanto, en el 2025, cincuenta años más tarde, tiene una vigencia de documento histórico.

Tratándose de un texto en inglés, de difícil acceso en bibliotecas o en la red, comienzo mi trabajo proporcionando un resumen de aquel estudio, haciendo hincapié en sus aspectos más impactantes. Completo el trabajo de Olsen con observaciones, referencias bibliográficas y testimonios adicionales sobre el estilo de arpa del Callejón de Huaylas, pues el intento del presente artículo es brindar información adicional sobre este instrumento y su interpretación en el departamento.

Al parecer, en esa época, Olsen no llegó a visitar el llamado “Callejón de Conchucos” (como bien sabemos, no se trata de un callejón, como el valle del río Santa, sino de una región con una multitud de quebradas separadas la una de la otra), pues en su estudio no menciona el estilo muy particular de música interpretada con arpa y violín de la zona²: completo entonces mi análisis detallando la función del arpa en esta región del departamento, ubicada a espaldas de la cordillera blanca, describiendo además la técnica interpretativa del violín. Después de una breve reseña de otros estilos presentes en el departamento, la comparación con los demás estilos de arpa del Perú me permite, finalmente, situar al arpa de Áncash dentro del panorama musical del país.

-
1. Recuerdo mi profunda emoción cuando escuché por primera vez Huaynos de Oyón cantados por Elba Girón, acompañada por el arpa con cuerdas de metal de Rubén Cabello (en particular “Eres malo, malo, malo”), en septiembre de 1986 en el barrio Tahuantinsuyo, en el cono norte de Lima, pues mi vecino se despertaba todos los días para ir al trabajo al sonido de aquella música que yo percibía como “celestial”.
 2. Quizás se debió a la falta de difusión de aquel estilo fuera de las fronteras de la región de Conchucos, que en la época no estaba bien conectada con el resto del departamento y del país.

Metodología

Para realizar este trabajo, he aplicado métodos básicos de la investigación etnomusicológica, como el estudio histórico, el método descriptivo, el análisis musical (basado en transcripciones) y el método comparativo. El estudio histórico está relacionado con la naturaleza cambiante de la música y su desarrollo a través del tiempo. Timothy Rice (1987) recuerda que los pueblos (“la gente”) construyen históricamente y luego mantienen socialmente a la música: reunir elementos de este devenir me ha permitido sintetizar un panorama de lo que es hoy en día el arpa ancashina. Bruno Nettl (1964) distingue tres enfoques dentro del método descriptivo: sistemático, intuitivo y selectivo. El primero, más afín a mi forma de trabajar, permite “radiografiar” una pieza musical para luego sacar conclusiones. Sin embargo, la intuición, en mi caso basada en la experiencia, me ha permitido, como menciona Nettl, corroborar los datos obtenidos con el enfoque sistemático.

El análisis musical es una de las herramientas etnomusicológicas más comunes, particularmente desde que, en 1963, la Sociedad de Etnomusicología de los Estados Unidos definió criterios para aplicar la misma durante un “Simposio de Transcripción Musical”. Si este método ha sido calificado por algunos autores como poco confiable y como creando un obstáculo entre el estudioso y el músico del lugar (Stobart, 2008; Stock, 2008), sin embargo, alcanza un nuevo auge desde el siglo XXI con autores como Agawu (2003), Tenzer (2006), y relacionado con las prácticas musicales peruanas, con Arce (2006), Bellenger (2007) y Ferrier (2008; 2010). En lo personal, me siento muy cercano al análisis musicológico “interno” mencionado por Ayestarán (1965), pues esta clase de herramienta permite penetrar la pieza musical y conocerla desde adentro. Nettl (1973), List (1976), Clayton (2003) y Grupe (2005), entre otros, señalan la importancia en la etnomusicología de la comparación como herramienta investigativa y analítica: efectivamente, comparar entre ellos estilos de arpa del Perú me ha permitido ubicar al arpa ancashina desde una perspectiva nacional.

Agradecimientos

Agradezco a José Salazar Mejía por haberme sugerido la temática del presente artículo, e invitarme a participar en el primer congreso dedicado a la música ancashina organizado en Huaraz en mayo 2024, donde presenté algunos avances de esta investigación. Doy las gracias a Siles Sánchez Tolentino por dedicarme tiempo y brindarme valiosa información sobre la vida musical del departamento y de sus arpistas. Mi gratitud a Luis Salazar Mejía, amigo y colega desde hace cuarenta años, quien me proporcionó datos bibliográficos, informaciones, grabaciones y material histórico, además de revisar mi trabajo. Sin su apoyo, este artículo no hubiera alcanzado su forma definitiva.

El arpa en el Callejón de Huaylas

Aclaraciones preliminares

Como se ha señalado en la introducción, en este capítulo dedicado al arpa en el Callejón de Huaylas, es fundamental resumir las valiosas informaciones brindadas por Dale A. Olsen en su estudio dedicado al arpa peruana (*The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style*, “La tradición del arpa folclórica peruana: determinantes del estilo”, publicado en la época en la revista estadounidense de música tradicional *Folk Harp Journal* o “Revista de arpa folclórica”), y más específicamente el capítulo sobre el departamento de Áncash titulado “Región Callejón de Huaylas – Huánuco” (Olsen, 1986). Para simplificar la lectura, aclaro que muchos datos recopilados en este capítulo provienen de aquel artículo, y que no volveré a mencionar esta referencia bibliográfica en este apartado. El resto de esta sección consiste en datos bibliográficos adicionales,

comentarios e información complementaria propia. No proporcionaré datos generales sobre el arpa latinoamericana o peruana y su historia. Más bien, remito a trabajos anteriores como los de John Schechter (1992), María Rosa Calvo–Manzano (1993), Fernando Guerrero (1999), Claude Ferrier (2004; 2008) y Egberto Bermúdez (2013).

Generalidades

El departamento de Áncash representa el extremo norte de la zona andina para la difusión del arpa en el Perú, que como bien sabemos se extiende desde el norte del departamento de Áncash hasta el sur del departamento del Cusco. Se puede afirmar que cada departamento posee un estilo de arpa específico, aunque las fronteras de los estilos musicales, o sea culturales, no siempre coinciden con las fronteras políticas: por ejemplo, estilos ancashinos también se ejecutan parcialmente en el departamento de Huánuco; asimismo, el estilo cusqueño en zonas fronterizas de Apurímac; el estilo del Centro, en parte de Huancavelica, etc. En cuanto al estilo de la sierra de Lima – que Olsen ha denominado “Estilo Chancay”, aunque no se pueda negar su estrecho parentesco con el estilo ancashino–, he mostrado en un estudio anterior los elementos interpretativos que distinguen los “sub–estilos” de Cajatambo, Oyón o Yauyos (Lima) del estilo de Áncash (Ferrier, 2010). Profundizaré este aspecto más adelante. Obviamente, dentro de un mismo estilo como el del Callejón de Huaylas, hay variantes: Siles Sánchez relata que la manera de tocar difiere entre Huaraz y Yungay, por ejemplo. De hecho, cada intérprete forja su estilo propio “dentro del estilo”, y luego representa musicalmente a su distrito o provincia (comunicación personal, 21 de abril, 2024). En el audio siguiente se aprecian, a manera de patrón, los intermedios que caracterizan el estilo del arpista Luis Loza, de Yungay (comparar con los ejemplos audio 1a y 2):

Ejemplo audio 1

“Amor con interés”³, interpretado por Luis Loza (1976?)

Volviendo a Olsen, a raíz de sus investigaciones realizadas en la década del 70, éste confirma lo que yo mismo pude observar durante mi primer viaje al Perú en 1986, o sea que prácticamente todos los arpistas de la zona andina eran hombres –arpistas de sexo femenino representaban una rara excepción–. En el espacio de cuarenta años la situación ha cambiado, pues hoy encontramos mujeres arpistas a todo lo largo de la zona cordillerana donde se difunde el instrumento, especialmente en Áncash, en la sierra de Lima y en Ayacucho.

Ejemplo audio 1^a

Chuscada⁴ “Mujer Andina”, interpretada por Amelia Cadillo Chávez

Olsen aclara que todos sus informantes son naturales del Callejón de Huaylas y que algunos grabaron mini LPs, vinilos de 45 rpm, en Lima. También afirma que la costumbre de tocar el

3. Amor con interés:

<https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2LmizL3UvcyFBbG1sT1VaNFdLMHdqQldEVnhZVlhVOHROb2VtP2UgaWVoNlky&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211557&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp>

4. La chuscada es un tipo de huayno típico del departamento de Ancash, con una pulsación muy vivaz (Den Otter, 1985).

5. Mujer andina:

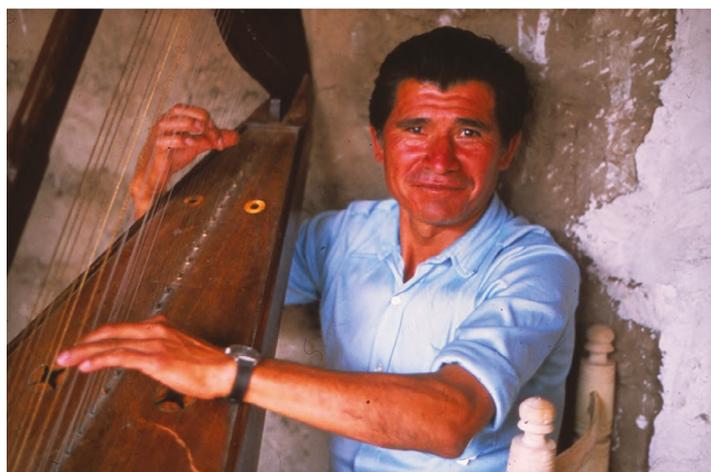
<https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2LmizL3UvcyFBbG1sT1VaNFdLMHdpM1Nwao1UHAoOXpjRVciP2U9noNPZ255&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211524&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp>

arpa cargada en los hombros (si fuese necesario, caminando) pertenece a la parte centro y sur del país, pero esta costumbre es frecuente también en Áncash, en el mismo Callejón de Huaylas (por ejemplo, en la danza de los Antihuanquillas) y en la zona de Conchucos en la danza Apu Inca (Vidal Vidal, 2010). Esto confirma mi suposición de que Olsen no extendiera su investigación a aquella zona del departamento. Acertadamente, llamó al estilo de Áncash que observó, “Callejón de Huaylas”.

Olsen prosigue una muy detallada y precisa descripción de la organología del arpa ancashina. Subrayo solamente que la forma triangular típica del arpa peruana, con su gran caja de resonancia construida con madera de cedro y sus cuatro perforaciones en la tapa armónica (dos grandes en la parte inferior para dar voz a los bajos, y dos más pequeños en la parte superior para la melodía), el número de cuerdas de tripa, nylon y metal que oscila entre treinta y treinta cinco, teniendo como nota más grave del encordado un *si* 0 o un *do* 1, son elementos mencionados también por Den Otter (1985), básicamente comunes a los instrumentos de otras regiones del país. En la foto siguiente se aprecian los tres diferentes materiales que se usan para el encordado mencionados por Olsen y Den Otter:

Figura 1

Cuerdas de tripa, nylon y metal

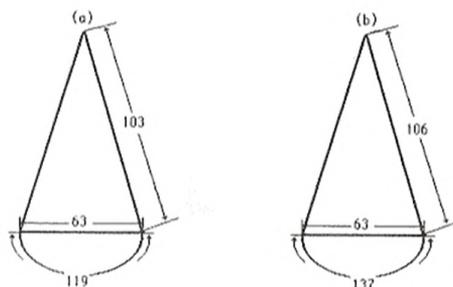


Nota. Foto de Den Otter, 1981.

Midiendo las arpas de dos tamaños distintos realizadas en 1979 por Víctor Raúl Pérez en Yungay (los constructores de arpas a menudo también son intérpretes), Olsen obtuvo las siguientes dimensiones, distintivas de la forma y de las proporciones del arpa en el Perú:

Figura 2

Maqueta de arpas del Callejón de Huaylas

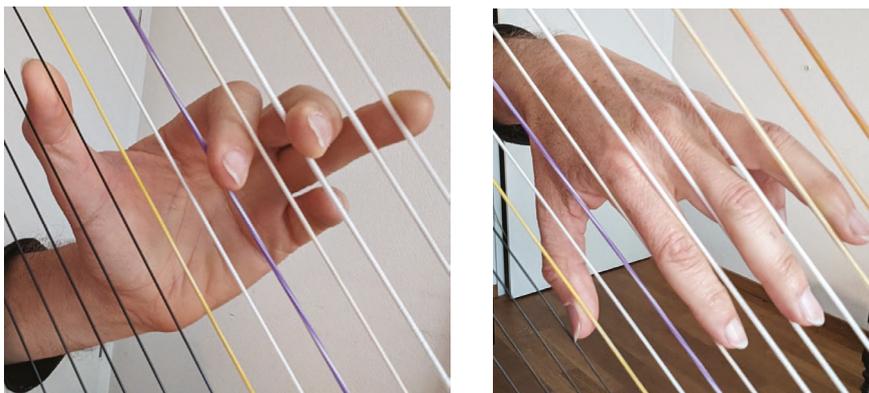


Nota. Maqueta realizada por Olsen, 1986, n°5351.

Ya en la época se encontraban en la zona también instrumentos con encordado completo de nylon, opción que perdura hasta el día de hoy (al respecto, escuchar los ejemplos audio 1 y 1a). Recordemos además que, según la región, los orificios en la tapa armónica pueden aumentar a seis u ocho (grandes arpas del Cusco). Según los informantes de Olsen, la mejor tripa que se encontraba en la época era la de lobo de mar o de foca, disponible en la ciudad de Chimbote. Hoy en día, el uso de las cuerdas de tripa ha disminuido radicalmente, y se emplea más que nada en el departamento de Junín para el encordado de los bordones de las grandes arpas que acompañan a la orquesta típica del Centro (Ferrier, 2012).

La afinación del arpa ancashina (y peruana en general) es diatónica, por lo tanto, presenta una escala mayor de siete notas (o su relativo menor natural) y es independiente de instrumentos de afinación fija. Las dos afinaciones más difundidas son *la* y *mi* menor, subrayando que no se trata de tonalidades absolutas, sino relativas: la tonalidad de “*mi* menor” se puede “manifestar” con un diapason en *fa* menor, por ejemplo. Siles Sánchez añade que, en Huaraz, la afinación estándar del arpa es *mi* menor, mientras que, en el resto del Callejón, hacia el norte, es más aguda, llegando a *fa*# menor o hasta *sol* menor (comunicación personal, 21 de abril, 2024). Olsen observa acertadamente que la manera de afinar los instrumentos andinos por parte de los artistas del lugar resulta algo “desafinada” o “imprecisa” para nuestros oídos, acostumbrados al temple de la música occidental (temperamento igual). En realidad, esto demuestra la existencia de cánones acústicos y musicales propios de aquella región del continente y de sus músicos.

El arpa se tañe con las uñas naturales, particularmente la del pulgar: el uso de uñas postizas no está difundido en el Callejón de Huaylas, contrariamente a la zona sur del país, como en Lucanas–Ayacucho. Además, el arpa ancashina parece tener las cuerdas más cercanas o juntas que otras arpas del país, por lo que la falta de espacio dificultaría el uso de esta clase de uñas. En Áncash, la posición de la mano izquierda es similar a la posición de las manos del estilo de la sierra de Lima, del Centro, del Cusco, o de los arpistas clásicos, con los dedos colocados fuera de los espacios entre las cuerdas (lo que a veces llaman la “técnica de la araña”): la palma de la mano está orientada hacia las cuerdas. En otras regiones del sur, especialmente en los departamentos de Ayacucho, (y, parcialmente, Huancavelica y Apurímac, o sea en la región Chanca), los dedos están “aprisionados” entre las cuerdas, lo que posibilita y acentúa un efecto más percusivo de los bajos: el dorso de la mano está orientado hacia las cuerdas. En inglés hay términos adecuados, utilizados por Olsen, para distinguir ambas técnicas: *forehand* & *backhand*.

Figura 3*Posición de las manos forehand & backhand*

Estos bajos están en la base de la interpretación del arpa. Cada región o estilo tiene sus patrones de acompañamiento que permiten identificar a la música del lugar. En el caso del Callejón de Huaylas, Olsen habla de “bajos a modo de Alberti”, refiriéndose a la figuración de acompañamiento rítmicamente uniforme aparecida en la música occidental en los teclados (y en el arpa) durante la época de transición del barroco al clásico. Fue establecida por el compositor italiano Doménico Alberti (1710–1740) y proporciona al mismo tiempo un bajo (fundamental o una inversión), una armonía (se trata de una suerte de acorde roto donde se ejecutan las tres notas de la triada o de un acorde de cuatro notas, en caso tenga una séptima) y una clara y regular pulsación rítmica:

Figura 4*Bajos de Alberti*

No obstante, analizando la partitura siguiente (ejemplo musical 3), nos percatamos que los bajos presentan figuraciones más variadas de las que Olsen menciona. Este autor tampoco señala la octava como técnica apareciendo en la interpretación de la mano izquierda (la menciona como típica de otros estilos de arpa), mientras que la lectura de la misma partitura nos muestra que alternan notas simples con notas dobles octavadas. Quizás en el último medio siglo hayan ocurrido transformaciones en la interpretación, debidas a los contactos múltiples entre regiones y músicos (concentrados más que nada en Lima), lo que favoreció esta evolución. En esta clase de acompañamiento de bajos, se usa a menudo la escala diatónica, pues pueden aparecer las siete notas de la escala menor natural, como se aprecia en la partitura del ejemplo musical 3.

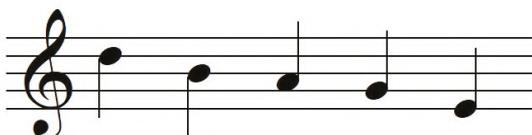
Características de la interpretación del arpa

(Los números que siguen son referencias que se hallan más abajo en el ejemplo musical 3).

① La melodía, de carácter pentatónico,⁶ se ejecuta básicamente a tres voces paralelas en octava con el pulgar y el anular de la mano derecha, y el índice que toca a la tercera inferior del pulgar (hay matices en esta técnica, como veremos más adelante). Este procedimiento es, además, común a la gran mayoría de los estilos de arpa peruanos.

Figura 5

Escala pentatónica



Algunas ornamentaciones incluyen el uso del segundo grado de la escala, un grado que no pertenece a la escala pentatónica: efectivamente son notas fugitivas que no tienen mucho peso en el desarrollo melódico. También Den Otter (1985) menciona el uso esporádico de la escala diatónica en los adornos melódicos efectuados por el arpa. En melodías que suponemos de origen más moderno (aunque haya testimonios de su uso desde el siglo XX), este mismo segundo grado aparece como parte integrante de la melodía, volviendo a la escala empleada hexatona. Fundamentalmente, y esto se aprecia en el ejemplo musical 3, coexisten las dos escalas, la pentatónica, de supuesto origen precolombino o mejor, propio de las poblaciones andinas (ver la nota 4) en la mano derecha, y la diatónica, de aparente origen occidental, en la mano izquierda para obtener la armonización requerida, como se sugirió anteriormente –una especie de símbolo del mestizaje musical que caracteriza a las piezas interpretadas con este instrumento–. Den Otter (1985) llega a una conclusión similar analizando una pieza ejecutada en arpa por un músico de Caraz.

② Típicas de la interpretación son las ornamentaciones, que consisten a menudo en apoyaturas ejecutadas con la técnica llamada “enganche” (Ferrier, 2010) o “ligado” (por Olsen), ejecutadas por el índice y el pulgar en alternancia, o en arpeggios cortos.

③ A raíz del uso de cuerdas de metal y su larga resonancia, en los puntos melódicos de reposo, no es necesario repetir notas o alargar la reverberación natural con un trémolo, lo que más bien se nota, por ejemplo, en el estilo de Huamanga interpretado por arpas con encordado completo de nylon. Sin embargo, añadiré que, en el estilo de Lucanas, siempre en el departamento de Ayacucho, pese a la encordadura de metal, se aplica de todas maneras la técnica del trémolo típica de la región, para obtener una suerte de “resonancia duplicada”, por ser tan grande la importancia que confieren los músicos andinos a la producción de un sonido continuo.

④ Más bien, las notas repetidas como expresión del desarrollo melódico son inherentes al estilo, pues muchísimas melodías ancashinas presentan esta característica (compartida con el estilo de la sierra de Lima y del Centro).

6. Los d'Harcourt (1925), Romero (2004) y Cámara de Landa (2006) confirman el uso general de este tipo de escala en la región andina. Sin embargo, Stevenson (19683), Bellenger (2007) y Mendivil (2012; 2017) cuestionan con argumentos muy valiosos la hegemonía de la escala pentatónica. Mendivil, en particular, su supuesto origen “incaico”.

Los géneros predilectos de los arpistas ancashinos en la década del 70 eran el Huayno, el Pasacalle y la Danza, todos interpretados con su fuga, habitualmente repetida cinco veces. Según Olsen, las Chuscadas no pertenecían al repertorio habitual de los arpistas. Esta aseveración merece un comentario: en realidad, la diferencia entre Huayno Ancashino y Chuscada no está claramente definida, Luis Salazar Mejía menciona al respecto que diferentes conjuntos ancashinos grabaron el mismo tema, algunos como Chuscada, y otros como Huayno, esto antes de 1970 (comunicación personal, 12 de marzo, 2025). Sin embargo, de acuerdo con mis observaciones, hoy en día la fuga se repite un par de veces y las Chuscadas se interpretan también con el arpa, hecho confirmado por Siles Sánchez (comunicación personal, 21 de abril, 2024).

Ⓢ Merece unos comentarios adicionales la forma de las muchas melodías de Huaynos y Chuscadas del Callejón de Huaylas que presentan, como en casi toda la zona andina, básicamente una forma a a b b', donde las partes a y b son suspensivas y b' es conclusiva, y a menudo incluyen una "escala" (o cortos intermedios).

Ⓢ Al final de cada repetición de la primera parte (en carácter mayor), y al final de la segunda repetición de la segunda parte (en carácter menor, llamada también "codo").

Ⓢ Olsen menciona, de manera pertinente, la paulatina aceleración que se observa durante la ejecución, y que culmina en la fuga, una característica del Huayno no exclusiva del departamento de Áncash.

Ⓢ La armonización de las melodías se basa en los grados I, III (relativo mayor) y VI de una tonalidad menor. Esta corresponde a una típica secuencia armónica andina individuada por Cámara de Landa (2013; 2021), que llama "la estructura", común a gran parte del repertorio musical de los países de Sudamérica donde serpentea la cordillera: I – VI – III – I.

Ⓢ Llama la atención la línea de bajos del maestro Siles Sánchez, que además de los "bajos de Alberti", también incluye síncopas o "bajos en contratiempo", empleados raramente en el estilo. Esta novedad quizás también se debe a la coexistencia desde hace tres cuartos de siglo de (casi) todos los estilos musicales del país en la Lima de los "residentes" y de los pueblos jóvenes o conos.

Subrayo una vez más que la rítmica andina no puede representarse correctamente en una partitura de tipo occidental (Ferrier, 2008; 2010), pues la notación exacta de sus características (anticipaciones, ritmos "atrecillados", o sea una negra o unidad rítmica básica cuya subdivisión oscila entre binaria y ternaria) llevaría a un texto extremadamente complejo y difícil de descifrar, sin tampoco restituir la exactitud de la interpretación innata de los músicos andinos.

Figura 6
Chuscada “Barrio del Centenario” (intérprete: Siles Sánchez)

Chuscada

Trad. Áncash
Intérprete: Siles Sánchez
Transcripción: C. Ferrier

The musical score is written for Arpa (harp) and consists of five systems of music. Each system has a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and triplets. Circled numbers (1-8) and letters (a, b, b') are placed below the notes to indicate specific techniques or fingerings. Performance markings include 'a tempo' and 'accelerando'. The piece concludes with a final chord and a fermata.

Ejemplo audio 2
Chuscada⁷ Barrio del Centenario (intérprete: Siles Sánchez)

7. Chuscada
<https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sTiVaNFdLMHdpM1BOTWdOSzNsUENkQ3pqP2U9REdlcFpQ&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211523&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp>

Para terminar esta recapitulación comentada del trabajo de Olsen, el instrumento se utiliza también en pequeños conjuntos que incluyen mayormente arpa, varios violines, guitarras y una mandolina. Desde un punto de vista histórico, cabe recordar que el arpa estuvo presente en el conjunto Huascarán de Huaraz, que representó oficialmente al departamento de Áncash en el primer concurso de Amancaes en 1928. Sin embargo, en 1935 el conjunto típico ancashino ya no incluía arpa. Esta desapareció prácticamente de los conjuntos ciudadanos como Atusparia, La Lira Andina de Huaraz, Los Obreros, El Sexteto Musical Huaraz, etc., donde dominaba la guitarra como instrumento de acompañamiento (Luis Salazar comunicación personal, 28 de abril, 2024). La técnica interpretativa del arpa como solista es similar en conjunto. No obstante, según Olsen, con la mano derecha el arpa no toca la melodía, sino más bien un simple acompañamiento rítmico ejecutado mayormente en contratiempo, particularidad corroborada por Siles Sánchez (comunicación personal, 21 de abril, 2024). Personalmente, me parece haber escuchado en el pasado y en el presente algunos arpistas ancashinos ejecutando la melodía completa, pese a ser parte de un conjunto.

Llama la atención el hecho que Olsen no mencione al acordeón,⁸ un instrumento que desde décadas no falta en cualquier conjunto ancashino que acompaña a cantantes como la Pastorita Huaracina, la Princesita de Yungay, etc., hecho confirmado por Den Otter (1985) y Siles Sánchez (comunicación personal, 21 de abril, 2024).

Comparación con los demás estilos de arpa peruana

Comparando este estilo con los demás estilos de arpa del Perú, nos percatamos de su originalidad dentro de un marco común. El estilo de la sierra de Lima es, sin lugar a duda, el estilo con el cual tiene mayores similitudes y se podría decir que es “prima” o hasta hermana de la del Callejón de Huaylas:⁹

- Uso consecuente de cuerdas de metal (aspecto que comparte también con los estilos de Lucanas, Apurímac y, en parte, de Cusco)
- ejecución de la melodía parcialmente en octava, parcialmente con notas no octavadas, más que nada las tres notas que habitualmente finalizan la melodía, o sea los grados IV, III y I (Ferrier, 2004; 2010)
- uso de notas repetidas, de adornos como el “enganche”, o cortos intermedios entre las partes (habitualmente más cortos en la sierra de Lima que en Áncash)
- acompañamiento de bajos regular con series de corcheas (Olsen, 1986–87; Ferrier, 2010), aunque el arpa del Callejón de Huaylas presente más variaciones rítmicas, como hemos podido apreciar en el ejemplo musical 3
- la costumbre de concatenar varias melodías de fuga una después de la otra
- importancia del arpa solista o acompañante de cantantes, pues el arpa de la sierra de Lima raras veces acompaña a otros instrumentos aparte de la voz humana, como es más bien el caso en Áncash, excluyendo obviamente a la zona fronteriza interdepartamental Cajatambo–Oyón–Ocros–Bolognesi, donde veremos que existen estilos con arpa acompañante de instrumentos (Robles Mendoza, 2014).

8. Cabe recordar que al comienzo (en el concurso de Amancaes en 1928, del cual tenemos testimonios escritos) se utilizó la concertina (en el conjunto Atusparia, por ejemplo), reemplazada más adelante durante el siglo XX por el acordeón (Luis Salazar comunicación personal, 2 de enero, 2025).

9. Es quizás por este motivo que los arpistas de la región sur del país hablan a menudo de un “Estilo Norte”, sin distinguir entre Áncash y la Sierra de Lima.

Las diferencias entre los dos estilos son de carácter mucho más sutil, perceptibles sólo por la gente del lugar o los estudiosos especializados, pues se trata de matices en

- la forma: en la Sierra de Lima, en las fugas finales llamadas “remates”, se invierten las funciones de las manos, pues la mano izquierda diseña una suerte de melodía mientras que la mano derecha solo acompaña sustentando rítmicamente la interpretación (este procedimiento es llamado “kinkoneo” en la jerga de los músicos (Luis Salazar comunicación personal, 15 de abril, 2024), lo que no es común en Áncash
- la ejecución de la melodía
- la pulsación (más vivaz en el Callejón de Huaylas)
- la acentuación rítmica
- algunos adornos en la línea melódica o en los bajos

Los aspectos compartidos con los demás estilos de arpa peruana son más de carácter general y ya han sido mencionados anteriormente.

El arpa en la región de Conchucos

Generalidades

Aunque los instrumentos en sí no presenten diferencias fundamentales (la descripción organológica proporcionada por Olsen vale también para las arpas de la zona de Conchucos), el estilo interpretativo de arpa de la región es muy particular, y poco tiene que ver con el estilo del Callejón de Huaylas.

Figura 7

Arpa de Pomabamba, 1880



Nota. Dibujo de Charles Wiener en *Pérou et Bolivie, récit de voyage* (Paris, 1880)

El encordado del instrumento presenta siempre cuerdas metálicas en el registro medio y agudo. Este es un rasgo general de las arpas de carácter más rural, no solo en el Perú (la región de Lucanas–Ayacucho, por ejemplo), sino en todos los países latinoamericanos que poseen una tradición de arpa (Paraguay, Perú, Ecuador, Venezuela, Colombia y México). A nivel de manejo del arpa, se carga a menudo en el hombro como en la región Chanca, donde esta costumbre es muy difundida, a raíz del uso del instrumento para acompañar fiestas patronales y rituales que se llevan a cabo en gran parte al aire libre por las calles del pueblo. En la región de Conchucos, vemos que el arpa se usa principalmente para acompañar las danzas emblemáticas de la zona: la Huanca, la Huaridanza, los Huanquillas, etc. Esta última danza se ejecuta en realidad en todo el departamento de Áncash, pero con diferentes conjuntos musicales, pues en el Callejón de Huaylas se acompaña más con flautas pertenecientes a la familia de los pinquillos y percusiones (“roncadoras”). El músico interpreta al mismo tiempo la flauta, que se ejecuta con una sola mano, y el tambor. Otra característica peculiar de la región de Conchucos es el rol del arpa como instrumento de acompañamiento (o pareja) del violín. Encontramos esta formación de dúo de origen occidental y religioso (Calvo–Manzano, 1993; Ferrier, 2008) en otras zonas del Perú como, por ejemplo, en

- el departamento de Huánuco en el estilo Huamalíes
- el departamento de Junín, donde el arpa y el violín representan el origen y el núcleo de la orquesta típica (Ferrier, 2012)
- el departamento de Ayacucho, en la provincia de Lucanas en expresiones como la Danza de las Tijeras (Arce, 2006)
- en Huancavelica, provincia de Angaraes, para ejecutar la música de Carnaval
- en Apurímac, para acompañar los rituales ligados a la marca del ganado (toriles, herranzas, etc.)

En realidad, en la zona andina, esta formación de dúo de instrumentos de cuerda ha ido reemplazando paulatinamente la antigua formación con flautas y percusiones preexistente, introduciendo también la armonización (Den Otter, 1985). Como vamos a ver, el parentesco con los demás estilos de arpa del Perú no se limita a estos aspectos prácticos, sino que incluye también el tipo de ejecución del instrumento en la región de Conchucos. En este apartado me refiero más a la región de Conchucos Alto (provincias de Pomabamba y Mariscal Luzuriaga), teniendo en cuenta que en la provincia de Huari el arpa presenta otras características, más parecidas a las de la zona de Oyón (Siles Sánchez comunicación personal, 21 de abril, 2024).

El Chimaychi¹⁰

Como ejemplo típico de interpretación de la región (no es el único, subrayo), he escogido el Chimaychi¹¹ (Chimayche o Chimaiche, según variantes de escritura cercanas al quechua). Se trata de un tipo de música considerada antigua (aunque no se haya podido documentar el término

¹⁰ Este artículo se concentra en la función del arpa y del violín en el Chimaychi. Por este motivo, desisto en comparar el Chimaychi de Conchucos con el Chimayche (o “Chimaycheada”) de la selva amazónica, del cual, según los testimonios recogidos por Ponte Cruz (2022), fue en los años 1960 que se originó el apelativo de la manifestación musical pomabambina.

¹¹ Existen géneros musicales con el mismo nombre o un nombre parecido como *Chimaycha* en otras regiones del país, en el departamento de Ayacucho, por ejemplo. Ponte Cruz (2022) añade Junín y, obviamente, la selva como lugares donde se encuentran tradiciones musicales con nombres similares.

antes del siglo XX, pues aparece en 1929 en el programa del Teatro Municipal de Lima como baile presentado por el conjunto de bailes típicos de la provincia de Bolognesi, Festival de Amancaes (Luis Salazar comunicación personal, 27 de abril, 2024, y en Ponce, 1945), un ritual agrícola que se lleva a cabo para celebrar y propiciar buenas cosechas (Diestra Salinas, 2017). Es parte emblemática de muchas danzas de la región como el Huanca (Ponte Cruz, 2022, señala además la relación íntima que existe entre el Chimaychi y la Huanquilla), que se interpretan durante festividades religiosas como el Corpus Christi, la Virgen de la Candelaria, la Virgen de los Dolores (Ponte Cruz, 2022), o fiestas patronales como San Francisco de Asís, etc. Del famoso concurso de Amancaes de 1928 tenemos esta valiosa foto del “Conjunto Artístico de Pomabamba”, cuyos trajes, suponemos, corresponden a la danza “Huanca”, y que incluye arpa y violín como marco musical:

Figura 8

Conjunto artístico de Pomabamba en Amancaes



Nota. Lima, revista *Mundial* n°420, 28 de junio de 1928 (cortesía de Luis Salazar Mejía).

Podemos presumir que, en la época, de acuerdo con su fama de expresión artística “antigua”, el Chimaychi ya era parte de la danza, así como en este otro testimonio de 1964 de un periódico limeño, que menciona la “Huaridanza” de Pomabamba:

Figura 9
Propaganda de Huaridanzas de Pomabamba



Nota. Lima, La Crónica, 5 de enero de 1964 (cortesía de Luis Salazar Mejía).

Ponte Cruz (2022) menciona, además, la presencia del Chimaychi como parte de las danzas tradicionales en los concursos que se llevaban a cabo en los años 60 en la pampa de Amancaes en el distrito del Rímac, en la ciudad de Lima.

En este género, el arpa acompaña a uno o dos violines. Ponte Cruz (2022) señala la vigencia del Chimaychi (sin llevar este nombre aún) y de los instrumentos que lo ejecutan actualmente, ya a partir del siglo XVII, lo que parece muy temprano, pues, como se menciona al final del apartado anterior, el violín y el arpa, introducidos en el continente durante el siglo XVI¹² (Bermúdez, 2013;

12. Respecto a la introducción del violín en el Perú:

Como lógica consecuencia de los cambios introducidos en la orquestación de las obras religiosas, bajo la influencia del arte musical profano, fue adquiriendo prontamente el violín una creciente importancia en la capilla de música de la Catedral limeña, desde los albores del siglo XVIII. (Sas, 1962, p.30)

Es de suponer que el violín haya sido introducido en el Perú durante el siglo XVII, cobrando con el tiempo cada vez más importancia en la vida musical. Se considera además como muy probable la presencia de violines en el año 1701 en el efectivo orquestal del estreno de La Púrpura de la Rosa de Torrejón y Velasco en Lima (https://es.wikipedia.org/wiki/La_p%C3%BArpura_de_la_rosa).

Civalleros, 2021) han ido reemplazando flautas y tambores preexistentes durante un proceso que probablemente tomó siglos.

Hasta los años 1960–70, no se solía separar al Chimaychi de las danzas, de las cuales es parte integrante y dónde representa además el clímax del certamen, hecho confirmado por Egúsqiza Vidal (1964; Vidal Vidal, 2010), o sea, ejecutarlo como pieza musical independiente.

Ejemplo audio 3

Chimaychi¹³ como parte de la danza Huanca

Ejemplo audio 4

Chimaychi “Dos de febrero”¹⁴ (audio cortesía de Luis Salazar Mejía, Discos Chasqui – M.L.P. 008 s/f, se supone una grabación de los años 70)

El proceso de “independización” del Chimaychi, parece haberse iniciado en la década de 1960, siempre como género instrumental. En la década de 1970 se realizaron las primeras grabaciones con letra. Fue con la fama creciente de la cantante Estrellita de Pomabamba (Nila Villanueva), quien grabó unos Chimaychis independientes de la danza Huanca, que se afirmó su interpretación desligada de los bailes tradicionales, popularizando además los Chimaychis cantados, con canciones como “Nuestro error”.¹⁵ ¿O quizás es con el advenimiento de las grabaciones masivas de música “popular” a partir de los años 60, limitadas a una duración estándar de más o menos tres minutos por la restricción inherente a los mini LPs vinilos de 45 rpm (Romero, 2004) que, no pudiendo grabar la danza completa (que a menudo dura de diez a veinte minutos), se separó el Chimaychi? Hoy en día es una práctica común. Cantantes como Milayra Romero, quienes se dedican principalmente a la interpretación de otra clase de música, cuando cantan música tradicional de su departamento de origen, incluyen Chimaychis.

Ejemplo audio 5

Chimaychi¹⁶ como parte del show de Milayra Romero

El Chimaychi no solo se ha desligado de las danzas tradicionales, sino también de su probable función ritual, pues desde décadas se toca y baila también en fiestas privadas a manera de danza de pareja, como se hace habitualmente con el Huayno.¹⁷ Existe una disputa entre dos pueblos vecinos: Vilcabamba, situado en la provincia de Mariscal Luzuriaga, distrito de Casca, que antes

13. **Chimaychi:**

<https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sTiVaNFdLMHdpM1hXZG0tNzhOZTMzTm1pZP2U9bXU5VTY3&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211525&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp>

14. **“Dos de febrero”:**

<https://onedrive.live.com/?id=30AD58784639A559%211527&resid=30AD58784639A559%211527&redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sTiVaNFdLMHdpM2ZqNzlaYThtndWloVkpzP2U9VHFQ3lw&migratedtospo=true&cid=30ad58784639a559&v=validatepermission>

15. Ponte Cruz (2022) menciona que el proceso de popularización por parte de Estrellita de Pomabamba recién comenzó en los años ‘90, y nombra muchos más artistas que contribuyeron a la difusión del género en Lima.

16. **Chimaychi:**

<https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sTiVaNFdLMHdpM2loV3FiVEpKcFBGNjRyP2U9NGJlVWxNB&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211528&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp>

17. Den Otter (1985) menciona el uso del instrumento en ambos contextos, privado–festivo y ritual–religioso en el Callejón de Huaylas y en el Perú.

del 12 de enero de 1956 pertenecía a la provincia de Pomabamba (Ponte Cruz, 2022) y Pomabamba, reivindicando ambos la ascendencia del género musical. Sin embargo, este hecho no parece influir en la fuerte dinámica que se observa en el Chimaychi a lo largo de las últimas décadas, también impulsada por los músicos pomabambinos Máximo Rivero “Paiche” y Eberth Álvarez Salinas, quienes contribuyeron de manera extensiva a su creciente popularidad. En este contexto, también hay que mencionar a Justo Ponte Cruz, igualmente pomabambino, quien proporcionó datos del expediente para el reconocimiento del género como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación. En realidad hay un segundo expediente, que pide que se declare como cuna del Chimaychi a la comunidad campesina “Virgen de la Candelaria” y centro poblado de Casca, provincia de Mariscal Luzuriaga (Luis Salazar comunicación personal, 24 de abril, 2024). Obviamente que el género se interpreta en muchos más distritos y provincias de la región, incluyendo a Conchucos Bajo; por ejemplo, en los distritos de Sicsibamba (provincia de Sihuas) o San Juan de Chillán (Diestras Salinas, 2022).

Características musicales del Chimaychi

Se trata de un tipo de Huayno (Ponte Cruz, 2022), una de sus numerosas variantes que se encuentran a lo largo de la Cordillera de los Andes, relativamente lento, mucho más que la Chuscada, (Siles Sánchez comunicación personal, 21 de abril, 2024) y de ritmo muy sostenido, cuyas cortas melodías presentan habitualmente una forma simple a a', con la parte “a” suspensiva, que termina con el grado III, y armonizada con este mismo grado III (de una tonalidad menor), y la parte a' conclusiva, que termina sobre el grado I y se armoniza con este mismo grado I.¹⁸

Llama la atención al final de cada repetición del tema el reposo de cuatro pulsaciones, pues en la música de otras regiones del Perú este reposo es casi siempre de dos pulsos entre las repeticiones (y a menudo de cinco pulsos entre estrofa y estrofa). Precede siempre la ejecución del tema propiamente dicho una corta introducción tocada por el violín, o sea largas jaladas de arco sobre cuerdas dobles vacías. Existen tres opciones de cuerdas dobles al aire en el violín: *sol-re*, *re-la*, *la-mi*, siendo la segunda la más usada (ver el ejemplo musical 7). Hay violinistas quienes, durante esta breve introducción, pasan por dos o hasta tres de las opciones, como si estuvieran afinando el instrumento. En gran parte de la zona andina del Perú, se le añade al tema principal, al final, una “fuga”, una melodía por lo general más corta que representa el punto cumbre y conclusivo de la interpretación y de la danza, y que incluye zapateos, presentando además una ligera aceleración del pulso rítmico. En el caso del Chimaychi, también esta fuga consta de una forma simple a a', con la parte “a” suspensiva y la parte a' conclusiva. Ponte Cruz (2022) describe la forma del Chimaychi de la misma manera.

La “tonalidad”, usando la terminología de la música occidental, es básicamente *re* menor. Mejor dicho, el violín interpreta las melodías con las digitaciones de *re* menor. Sin embargo, no teniendo estos instrumentos una afinación fija, y no siendo dependientes de otros instrumentos de afinación fija, el violín y el arpa pueden estar templados dentro de un abanico que va de *si* menor a *re* menor. Hay entonces una tendencia a afinar el violín más bajo que su afinación estándar, lo que va a favorecer un sonido más suave, por tener cuerdas más blandas. No obstante, en el Chimaychi y

18. Den Otter (1985) indica que los músicos del lugar llaman al grado I *mi* “nota fija”, al grado III *sol* “descanso”, y al grado V *si* “contestación”.

en la danza Huanquillas también se usa la tonalidad de *si* menor con su digitación correspondientes. Volveré más adelante sobre las particularidades del uso de esta digitación en el violín.

Desde hace algunas décadas (por ejemplo, en la interpretación del Conjunto Centro Musical Vilcabamba, “Rueda y Chuscada del Inca”, 1976, escuchar el ejemplo audio 6), ha aparecido en el Chimaychi el uso esporádico de una flauta travesera, llamada “través” o “quena través” (Civallero, 2021), o “travesera”, que se suma, a veces, al núcleo original conformado por arpa y violín. Se añade también a menudo a la música de acompañamiento de las danzas típicas como los Huanquillas. Desde hace sesenta años, Egúsqiza Vidal (1964) ya mencionaba el uso de una flauta en esta danza. El dúo se vuelve entonces un trío, que tiene ahora que conformarse a la afinación fija de la flauta, por ejemplo, *re* menor. Tradicionalmente, en Pomabamba se toca con arpa y violín, y en Vilcabamba se le añade el “través”. Sin embargo, hoy en día, muchas interpretaciones, no importando su proveniencia, incluyen a la flauta.

Ejemplo audio 6

*Chimaychi*¹⁹ con flauta “través”, Centro Musical Vilcabamba, 1976

A primera vista, sorprende el uso de una flauta travesera, instrumento considerado como algo insólito en la región andina. Sin embargo, después de la lectura de Civallero (2021), uno se percató de que esta clase de instrumento está mucho más difundido en la zona andina de lo que se piensa. Asimismo, es particular el uso de un solo instrumento, pues en las otras regiones se interpreta mayormente en dúo (de la misma flauta), o en conjunto (Civallero, 2021). Den Otter (1985) menciona también el uso de una flauta travesera en el Callejón de Huaylas.

Las características de la interpretación del violín

(los números son referencias se encuentran más abajo en el ejemplo musical 7)

1. El uso exclusivo de la escala pentatónica, pues solo en las ornamentaciones aparecen de manera fugaz los grados II y VI de la escala menor natural Ⓞ .
2. El uso de la digitación de *re* menor, básicamente en primera posición, con extensión opcional del anular hasta el *do* 5 en tercera posición. Ⓞ De manera general, el uso del dedo meñique es limitado entre los violinistas andinos (Arce, 2006).
3. El uso de cuerdas dobles, pues con la digitación de *re* menor, la cuerda al aire “*re* 2” (tercera cuerda) puede octavar fácilmente la nota final “*re* 3” (ejecutada en la segunda cuerda *la*) de todas las melodías a la octava inferior, y la cuerda al aire *la* 3 (segunda cuerda) usarse para armonizar el *fa* 4 (a la sexta inferior) y el *la* 4 (a la octava), ambos ejecutados en la primera cuerda *mi* Ⓞ . Todas estas combinaciones de cuerdas dobles se ven en el ejemplo musical 7. Si se toca con la digitación de *si* menor, las cuerdas dobles utilizadas son otras. Llama la atención el hecho de que las cuerdas dobles empleadas en la región de Conchucos no son de uso común en la zona andina, sino más bien representan una excepción. Se trata por un lado de la quinta de la nota final *si* (*fa*#), obtenida presionando la primera y la segunda cuerda simultáneamente con un solo dedo, el índice (“primer dedo” en el violín), subiendo así la quinta de las cuerdas al aire *la* y *mi* un tono o segunda mayor:

19. Chimaychi:

<https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJzLm1zL3UvcyFBbG1sTiVaNFdLMHdpM2FnSFowQmd3dipPSWJDP2U9eTlqboFK&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211526&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp>

Figura 10
Cuerda doble en intervalo de quinta



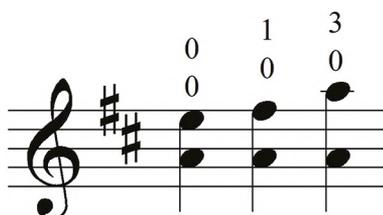
Otra alternativa de cuerda doble para reforzar la nota final *si*, es más bien ejecutar el *fa#* una octava más abajo, en la tercera cuerda, lo que produce un intervalo de cuarta que se obtiene con el dedo índice que produce la nota *si* en la segunda cuerda, y el dedo medio (el “segundo dedo” en el violín) que produce, como se ha mencionado, un *fa#* en la tercera cuerda.

Figura 11
Cuerda doble en intervalo de cuarta



Es obvio que la cuerda al aire *la* puede usarse para armonizar el *mi* (quinta), el *fa#* (sexta mayor) y el *la* (octava) que se ejecutan en la primera cuerda:

Figura 12
Cuerdas dobles con cuerda vacía



El efecto del uso de esta clase de cuerdas dobles se percibe en el ejemplo audio 14. Recalco que no todos los violinistas aplican la técnica de las cuerdas dobles; algunos interpretan el Chimaychi ejecutando cuerdas simples.

4. El uso abundante de ornamentaciones como apoyaturas, trinos cortos, etc., típicas de la interpretación melódica andina conocida como “densa” ④.
5. Una rítmica compleja e inconfundible obtenida con impulsos adecuados del arco que arrastra literalmente a los bailarines.

Las características de la interpretación del arpa

(los números son referencias que se encuentran más abajo, en el ejemplo musical 7)

1. El uso exclusivo de la escala pentatónica ①.
2. Un acompañamiento uniforme de bajos: pulsación regular y exclusiva de corcheas, propiedad compartida con el estilo del Callejón de Huaylas. N.B., que dan una impresión sosegada de continuidad y son el sustento de la danza y sus intérpretes ②.
3. Bajos interpretados en su gran mayoría en octava, con el pulgar y anular de la mano izquierda ③.
4. En los bordones, uso de notas repetidas: se repiten la “finalis” o tónica o grado I, y la “repercusio” o dominante o grado V, éste seguido de una “bajada” hacia el grado III, lo que corresponde en *re* menor a las notas: *la la la sol fa* ④.
5. Siempre en los bajos, alternancia del III grado con el VII en la armonización del III grado (acorde mayor), y la alternancia del I grado con el V en la armonización del I grado (acorde menor) ⑤. Subrayo que ambas características de acompañamiento de bajos no son exclusivas del Chimaychi, sino que se distinguen también en la parte final de la danza Antihuanquillas, más bien difundida en el callejón de Huaylas, y en otras danzas.
6. Bajos fuertemente acentuados ⑥.
7. Una mano derecha fundamentalmente acompañante, que completa rítmicamente los bajos y la melodía del violín con notas repetidas rápidas y síncopas ⑦.
8. La mano derecha ejecuta notas dobles o triples (acordes) que completan la armonía sugerida por los bajos ⑧.
9. Intermedio de cuatro pulsos entre cada repetición del tema ⑨.

El ejemplo musical siguiente es probablemente una de las más antiguas composiciones de Chimaychi conocida, datada de los años 1915–1917: “Ichic Sixto”, autoría de Francisco Obregón Moreno²⁰ (se trata de la transcripción del tema principal, sin fuga):

20. <https://www.youtube.com/watch?v=IBWnKrg44Xo>, 7:15–7:45. La autoría y la fecha de composición no están aún comprobados del todo, pues Ichic Sixto no era un Chimaychi conocido hasta la primera década de este siglo, donde se hizo famoso (Luis Salazar Mejía comunicación personal, 30 de abril, 2024).

Figura 13
Transcripción de Chimaychi (Pomabamba)

Chimaychi *Ichicc Sixto*

Autor: Francisco Obregón Moreno (1915-1917?)
Intérpretes: Mario Morales Corzo (violin), Mario Picón (arpa)
Transcripción: C. Ferrier

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a Violin part (top staff) and an Arpa part (bottom staff). The key signature is one flat (B-flat). The first system shows the initial entry of the violin with circled numbers 3 and 4, and the arpa accompaniment with circled numbers 5 and 6. The second system features more complex violin passages with circled numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, and 11, and arpa accompaniment with circled numbers 7, 8, 9, and 10. The third system continues the violin and arpa parts with circled numbers 4 and 12.

Ejemplo audio 7

*Chimaychi Ichicc Sixto*²¹, agrupación folclórica Shumaq Wayta de Pomabamba

Particularidades del Chimaychi

Como ya he señalado, la armonía del Chimaychi consta de dos acordes, uno menor y el otro mayor, correspondientes al I y el III grado respectivamente (de hecho, el acorde de tónica y su relativo en una tonalidad menor). Sin embargo, raras veces aparecen armonizaciones del VI grado

21. *Ichicc Sixto*:

<https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sTiVaNFdLMHdpM255c304RDlockRkaoJ5P2U9VG5hMFBT&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211529&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp>

(subdominante), que a primera vista no parecen pertenecer al estilo. Aunque ya se aprecie en el ejemplo audio 6, datado en 1976, parece ser más bien un elemento armónico añadido por las nuevas generaciones de músicos. También podría ser el resultado de las inevitables mezclas que se han dado con el éxodo rural, el desarrollo de los medios de comunicación, la difusión de música por Internet, y el incremento masivo de los intercambios entre músicos a través de las redes sociales, incluyendo los videos.

Ejemplo audio 8

*Chimaychi de Piscobamba*²² –Vilcabamba, VI grado (2022)

Otra excepción a la norma armónica señalada es el uso esporádico del acorde del V grado (natural) a modo de armonización de la dominante, que aparece a menudo como nota repetida en el acompañamiento del arpa. Este también parece ser un elemento armónico aparecido recientemente, pues este procedimiento implica añadir en los bajos una nota fuera de la escala pentatónica, o sea el grado II de la escala menor natural (*mi* como quinta de *la* en la tonalidad de *re* menor, por ejemplo),

Ejemplo audio 9

*Chimaychi de Piscobamba*²³ –Vilcabamba, V grado (2022)

aunque se puede apreciar también en el Chimaychi “Lloro y lloro”, cantado por Estrellita de Pomabamba, con autoría de Tobías López Ponte, muy probablemente datado de los años 70–80:

Ejemplo audio 10

“Lloro y lloro”²⁴, *Estrellita de Pomabamba*, V grado (1980?)

Comparación con los demás estilos de arpa peruana

Analicemos ahora los elementos interpretativos del estilo musical de la región de Conchucos comparándolos con aspectos de otros estilos del Perú.

Elementos específicos:

- En el violín, el uso de la digitación de *re* menor. En otros departamentos donde se utiliza este instrumento, dominan otras digitaciones (más que nada *la* menor y *mi* menor). Por ejemplo, en Lucanas–Ayacucho, en la Danza de las Tijeras, se usa mayormente la digitación de *mi* menor (Arce, 2006) y, en este caso también, recuerdo que se trata solo de la digitación, pues el violín se afina libremente un tono o hasta una tercera menor más arriba de la

22. **Chimaychi de Piscobamba:**

<https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sTiVaNFdLMHdpM29mVkprNmpScXQ1YnJwP2U9a0NJMVE3&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211530&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp>

23. **Chimaychi de Piscobamba:**

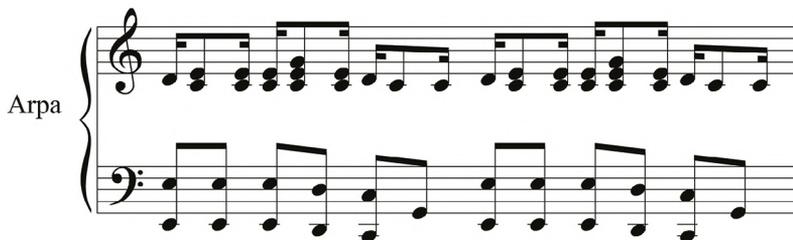
<https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sTiVaNFdLMHdpM3UyeG95eDFrdzZWOW5TP2U9dzRiVlksS&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211531&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp>

24. **Lloro y lloro:**

<https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sTiVaNFdLMHdpM3hhSmhHU1EzRVM2TllxP2U9cjl6eJlG&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211532&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp>

afinación estándar (Arce, 2006), o sea para conseguir el efecto inverso (obtención de un sonido más brillante y lleno de tensión) de lo que observamos en la región de Conchucos (ver apartado 5.3).

- Otro buen ejemplo es la región de Cusco, donde el uso del violín está muy difundido en los célebres *orquestines*, que por su “dependencia” de instrumentos de afinación fija como la quena (que, lo recordamos, con su digitación natural puede interpretar una escala pentatónica solamente en tres tonalidades: *la* menor, *mi* menor y *si* menor), el acordeón o el pampa–piano (suerte de armonio usado en la zona), tocan obviamente en *la*, *mi* o *si* menor (y el violín con las digitaciones correspondientes). Subrayo que, en este caso, también existen quenas más cortas afinadas en una tonalidad que se acerca a *fa* menor, lo que va a obligar al violinista a afinar su instrumento más arriba (situación que excluye entonces el uso del acordeón o del pampa–piano, habitualmente afinados en *la* 440).
- Como ya se ha señalado, a nivel formal, al final de cada repetición del tema, el reposo de cuatro pulsaciones, mientras que en la música de otras regiones del Perú este reposo es mayormente de dos pulsos. Este tipo de finalización o intermedio entre las partes es distintivo de la mayor parte de los Chimaychis, habiendo excepciones en Chimaychis cantados, que presentan el intermedio de dos pulsaciones habitual de las expresiones musicales andinas con cuerdas. Esto probablemente por las necesidades de no interrumpir una cierta cadencia en el canto, o simplemente a pedido de la o del cantante.
- En este contexto, es difícil imaginar la función del arpa como instrumento solista, pues su oficio es acompañar al violín.
- Elementos compartidos:
Con la gran mayoría de los géneros y estilos de huayno peruano, presencia de una fuga que sigue al tema principal y sirve para finalizar la pieza musical.
- Con el estilo del Centro, la función fundamental de acompañamiento del arpa, la pulsación muy regular de corcheas en los bajos y la ausencia de la figura del arpista solista, hecho confirmado por Siles Sánchez (comunicación personal, 21 de abril, 2024). Sin embargo, el estilo del Centro incluye adicionalmente en los bordones, figuraciones de series de semicorcheas, o sea dos veces más rápidas que en Áncash, (Ferrier, 2012) a la manera de “bajos de Alberti”, para usar el término propuesto por Olsen (1986), los acordes arpegiados, y entre una repetición y la otra del tema, a menudo una figuración rítmica particular de corchea punteada y semicorchea.
- Con los estilos de Huánuco, Huancavelica y Ayacucho (provincia de Lucanas), la formación de dúo con violín.
- Con el estilo de la sierra de Lima, de la provincia de Lucanas (Ayacucho) y de parte de Apurímac y Cusco, el uso de cuerdas de metal en el registro medio–agudo del instrumento.
- Con el estilo cusqueño (*orquestín*), la función de acompañamiento (de ambas manos, la izquierda y la derecha), la alternancia de quinta I – V y III / VII, las notas repetidas seguidas de una “bajada” en los bajos, la rítmica trascendental de la mano derecha que incluye síncopas. Se ven con claridad estas similitudes, por ejemplo, en el tema del conjunto Apu Mallmaya de Checacupe “Capulí Mallquicha”:

Figura 14*Bajos de orquestín cusqueño (tema: Capulí Mallquicha)***Ejemplo audio 11***“Capulí Mallquicha”²⁵ (conjunto Apu Mallmaya de Checacupe)*

Llama también la atención el uso de la misma introducción o fuga, en el tema “Huachua vida” interpretado por el Centro Musical Vilcabamba en la grabación ya mencionada más arriba, que debe remontarse a los años 70, y en la célebre grabación del conjunto Qorichayñas de Checacupe de la provincia de Canchis, Cusco (también datado de antes de 1980). Este hecho parece comprobar los intercambios que deben de haber tenido lugar en la época entre los músicos y sus grabaciones respectivas.

Ejemplo audio 12*“Huachua Vida”²⁶, Introducción de Chimaychi por el Centro Musical Vilcabamba (audio cortesía de Luis Salazar Mejía)***Ejemplo audio 13***Fuga de Huayno “Wai Wai Turco”²⁷ por el Centro musical Qorichayñas de Checacupe***El bajo eléctrico**

Hay una paulatina, pero creciente influencia del bajo eléctrico en el Chimaychi de ambiente “urbano”, el Chimaychi cantado, con la figura de un solista acompañado por un conjunto y ya no solo por arpa y violín. El efecto del bajo eléctrico, por su peso en el registro grave, es:

- Por un lado, el de poner a los bordones del arpa en segundo plano, lo que implica una leve pero perceptible modificación en la rítmica del género, pues el instrumento eléctrico tiene otra manera de ejecutar los bajos, y

25. **Capulí Mallquicha:**

<https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sTiVaNFdlMHdpMzEyQ1BpRml5SvdEM2JOP2U9Q3ZpN1jM&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211533&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp>

26. **Huachua Vida:**

<https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sTiVaNFdlMHdpMzRUZkdVMip6VmtEQ3YtP2U9OVVW9B&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211534&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp>

27. **Wai Wai Turco:**

<https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2Lm1zL3UvcyFBbG1sTiVaNFdlMHdpMzkyRU9RZEiHYVlmiTmZCP2U9cEzNXPp&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211535&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp>

- Por otro lado, el de jalar el registro musical hacia los graves, un fenómeno que podemos advertir en muchos géneros de música tradicional andina en las últimas tres o cuatro décadas (Ferrier, 2010).

Ejemplo audio 14

“Rima Rima Wayta”²⁸ (*Chimaychi con bajo eléctrico*)

Repito que este cambio se lleva a cabo en el ambiente del Chimaychi en los escenarios (escuchar también el ejemplo audio 5), pero es posible afirmar que el género sigue siendo interpretado tal cual en el ámbito de las fiestas patronales en los pueblos de origen, durante la ejecución de las danzas tradicionales y otras expresiones artísticas y rituales pertenecientes al desarrollo de la celebración. Se advierte el mismo tipo de evolución en el ámbito de la orquesta típica del Centro, donde arpa y violín son considerados como indispensables durante la parte ritual de la fiesta y el acompañamiento de las danzas tradicionales como la Tunantada o la Chonguinada, susceptibles de ser reemplazados por el bajo eléctrico y el teclado en la parteailable.

Otros estilos del departamento

Obviamente la riqueza en estilos de arpa de Ancash no se limita al Callejón de Huaylas y a la región de Conchucos. Sin embargo, un estudio profundizado de todos los estilos y géneros del departamento saldría del marco de este trabajo, pues su parte sureste es un crisol de influencias a veces muy locales que varían de provincia a provincia o de pueblo a pueblo. Un análisis musical que rinda justicia a esta gran diversidad resultaría quizás demasiado prolijo y complejo en el detalle. Me limitaré entonces a delinear unos rasgos muy genéricos.

Más que nada en provincias andinas que colindan con otros departamentos, vemos evidentes ascendencias musicales o, mejor dicho, estas regiones fronterizas comparten peculiaridades musicales y culturales. En lo que atañe al arpa, en la provincia de Huarí, aún perteneciente a la región de Conchucos, como ya se mencionó, hay influencias de Oyón (sierra de Lima). En la provincia de Bolognesi hay estilos de arpa solista (a menudo acompañando a cantantes) emparentados con los de Cajatambo. Ambas provincias tienen también influencias de Huánuco y del estilo del Centro del Perú.

En la extremidad sur del Callejón de Huaylas, para acompañar a la danza de los Negritos de la provincia de Recuay, en Bolognesi y Ocros más en particular (y también en la región colindante de Huánuco), existen orquestas que incluyen una trompeta con sordina, y, más recientemente, saxofones y clarinetes acompañados por violín y arpa, siempre con influencias del estilo del Centro (Robles Mendoza, 2000). Se trata de un género musical emparentado al Huayno, de cadencia más lenta, que también es viable de interpretarse solamente con arpa y uno o más violines (estos dos instrumentos, lo repito, siempre representan a nivel organológico el núcleo musical primordial de esta clase de orquestas), llamado “estilo antiguo”, que los huaracinos llaman “estilo Chascha” o “estilo Charchi”. Es considerado más simple, más rural, sin mucha extensión melódica, mientras que el estilo de Huaraz tiene más dinámica y armonización (Siles Sánchez comunicación personal, 21 de abril, 2024; Luis Salazar, comunicación personal, 28 de abril, 2024). Las influencias del estilo

28. **Rim Rima Wayta:**

<https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJzLmizL3UvcyFBbGisTiVaNFdLMhdqQU5jemhScGUyNW hnUUM3P2U9U2NjOGNv&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211539&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp>

del Centro, evidentes en el estilo ancashino son innegables, con el uso de trémolos por parte de los violines, una técnica usada en las introducciones de las danzas Tunantada, Chonguinada o Huaylas (Ferrier, 2012) al final de las frases musicales, y el acompañamiento habitual de bajos con corcheas regulares ejecutado siempre en octavas por el arpa.

La digitación utilizada por el violín es a veces la de *fa#* menor, haciendo en este caso un abundante uso de posiciones superiores a la cuarta posición, pues la melodía termina a menudo de manera ascendente en el *fa#5*, lo que representa una particularidad en el panorama de la ejecución del violín en el Perú²⁹ y en el diseño melódico andino en general, que tiene más bien la tendencia a concluir de forma descendente (Cámara de Landa, 1995; Arce, 2006; Mendivil, 2017).

Ejemplo audio 15

*Huayno del sur de Áncash*³⁰

Para demostrar la dinámica cultural–musical importante que se observa en aquellas zonas fronterizas, bastará mencionar al estilo “Huamalíes”, interpretado con arpa y hasta tres violines, en la provincia homónima perteneciente al departamento de Huánuco que colinda con la provincia ancashina de Huari. Este estilo comparte varias características con el estilo descrito anteriormente, en lo que atañe a la instrumentación y la interpretación del violín (escuchar al respecto Los Lirios de Llata, 2008): trémolos al final de las partes, uso de posiciones superiores, ejecución melódica en octavas, que también es posible ver en las regiones adyacentes de Áncash, cuando se añade un segundo o tercer violín, intermedios entre las repeticiones del tema o entre las partes que parecen inspirados en las introducciones de Tunantada del Centro del Perú:

Ejemplo audio 16

*Huayno de Huamalíes*³¹ (conjunto Lirios de Llata)

En cuanto al acompañamiento de arpa, como es costumbre en la región, consiste en un flujo ininterrumpido y regular de corcheas. Personalmente, sus bajos me recuerdan la línea que ejecuta el arpa en la provincia de Yauyos, sierra de Lima:

29. El uso de posiciones (o sea del registro agudo del instrumento) en el violín no es muy difundido en los Andes peruanos: sin embargo, es notorio en la provincia de Lucanas (y en la zona Chanca en general), donde se usan a veces la sexta o la séptima posición (Arce, 2006), o en los orquestines cusqueños: si hay un solo violín, este suele subir al registro agudo como matiz en la interpretación (escuchar al respecto el ejemplo audio 11); habiendo dos violines, el segundo interpreta a menudo la melodía a la octava superior, o sea justamente en el registro agudo que requiere el uso de aquellas posiciones superiores. Cabe subrayar que este uso se limita a la primera cuerda mi (Arce, 2006), y esto no solo en la región Chanka.

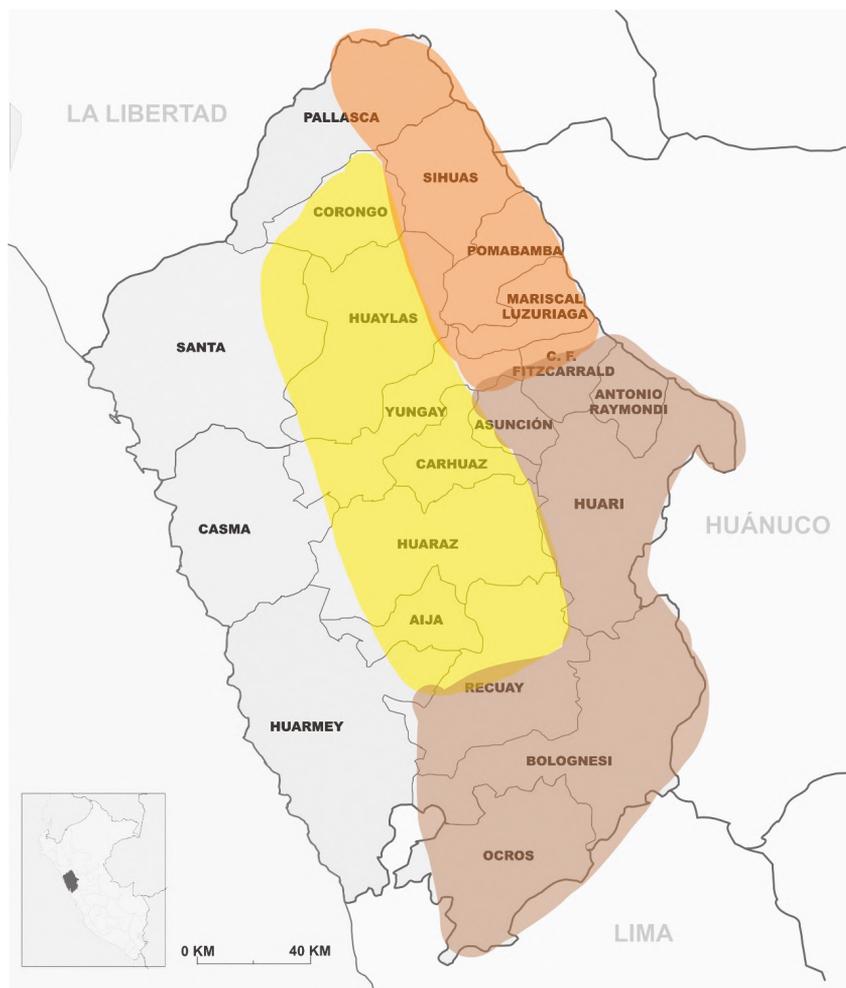
30. **Huayno del sur de Áncash:**

<https://onedrive.live.com/?id=30AD58784639A559%211558&resid=30AD58784639A559%211558&redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2LmizL3UvcyFBbG1sTiVaNFdLMHdqQmEoWW85MFJlOR3A3OUdBp2U9M3FZZTJS&migratedtospo=true&cid=30ad58784639a559&v=validatepermission>

31. **Huayno de Huamalíes:**

<https://onedrive.live.com/?redeem=aHRocHM6Ly8xZHJ2LmizL3UvcyFBbG1sTiVaNFdLMHdqQmEoNSal9ScEZNeFoiQmQwP2U9OFpUT3lT&cid=30AD58784639A559&id=30AD58784639A559%211568&parId=30AD58784639A559%211522&o=OneUp>

Figura 16
Mapa de los estilos de arpa de Áncash



Nota: Leyenda

Amarillo: Callejón de Huaylas

Anaranjado: Región de Conchucos

Marrón: Zonas fronterizas que comparten estilos con los departamentos vecinos (Lima y Huánuco, incluyendo a Junín, cuya influencia se percibe pese a no colindar con Áncash)

Los estilos ancashinos, unos quizás más mestizos y forjados con el tiempo en contextos más urbanos, otros de carácter más rural y con raíces que se remontan probablemente más en profundidad en la historia del departamento y de la región, añaden diversidad y enriquecen el panorama de los estilos de arpa del Perú. A pesar de estar estudiando el instrumento y su ejecución desde más de cuatro décadas, voy descubriendo año tras año nuevas facetas de un patrimonio y de una tradición musical que parece inextinguible. Y aunque conocía desde hace tiempo la existencia

Rol de autores CrediT

CF:	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 <i>Antec: Revista Peruana de Investigación Musical</i> .

Referencias

- Agawu, K. (2003). *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. Routledge.
- Arce Sotelo, M. (2006). *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. Institut Français d'Études Andines (IFEA) – Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) / Instituto de Etnomusicología (IDE). <https://doi.org/10.4000/books.ifea.7102>
- Ayestarán, L. (1965). Fétis, un precursor del criterio etnomusicológico en 1869. En C. Seeger y otros (Eds.), *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología: trabajos presentados* (pp. 13–37). Unión Panamericana.
- Bellenger, X. (2007). *El espacio musical andino*. Institut Français d'Études Andines (IFEA). <https://doi.org/10.4000/books.ifea.5589>
- Bermúdez, E. (2013). The harp in the Americas (1510–2010): A historical account from minstrelsy to Ethno–rock and Web videos. En M. Pleisch (Eds.), *Analizar, interpretar, hacer música. De las Cantigas de Santa María a la organología* (pp. 419–462). Gourmet Musical Ediciones.
- Cámara de Landa, E. (1995). Procesos de aculturación relacionados con formas musicales en el carnaval andino argentino de influencia boliviana. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26, 297–314.
- Cámara de Landa, E. (2006). *Entre Humahuaca y la Quiaca: Mestizaje e identidad en la música de un carnaval andino*. Universidad de Valladolid.
- Cámara de Landa, E. (2013). Entre el perfil melódico y la sucesión armónica: la persistencia de una estructura musical andina. En M. Pleisch (Ed.), *Analizar, interpretar, hacer música. De las Cantigas de Santa María a la organología*, 379–418. Gourmet Musical Ediciones.
- Cámara de Landa, E. (2021). An Andean Musical Structure That Defies Borders. *European Journal of Musicology*, 20(1), 229–242. <https://doi.org/10.5450/EJM.20.1.2021.229>
- Calvo–Manzano, R. M. (1993). *El arpa en el contexto musical de Hispanoamérica y Filipinas a partir de la era del descubrimiento*. Asociación Arpista Ludovico.
- Clayton, M. (2003). Comparing music, comparing musicology. En M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton (Eds.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (pp.57–68). Routledge.
- Civalleros, E. (2021). “Violines” tradicionales de América Latina Parte I. Argentina y Paraguay. Wayrachaki editora.
- Den Otter, E. (1985). *Music and dance of indians and mestizos in an Andean valley of Peru*. Eburon Delft.
- D'Harcourt, R. y D'Harcourt, M. (1925). *La Musique des Incas et ses survivances*. Geuthner.

- Diestra Salinas, F. (2017). *Apreciación folclórica del género musical en la provincia de Sihuas Ancash, 2016*. *Revista Indexada Infinitum*, 7, 1–12. <https://doi.org/10.51431/infinitum.v7i1.62>
- Diestra Salinas, F. (2022). *Nivel de apreciación folclórica del poblador en la provincia de Sihuas departamento de Áncash 2019* [Tesis de segunda especialidad, Universidad José Carlos Mariátegui].
- Egúsquiza Vidal, A. (1964). *Relación del Folklore con el Proceso Educativo en la Provincia de Pomabamba* [Tesis de licenciatura, especialidad de Castellano y Literatura, Universidad Mayor de San Marcos].
- Ferrier, C. (2004). *El arpa peruana*. Biblioteca Nacional del Perú y la Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://www.claude-ferrier.ch/documents/ClaudeFerrier-Elarpaperuana.pdf>
- Ferrier, C. (2008). *Navidad en los Andes*. Instituto de Etnomusicología – PUCP <https://www.claude-ferrier.ch/documents/NavidadenlosAndes.pdf>
- Ferrier, C. (2010). *El huayno con arpa: Estilos globales en la nueva música popular andina*. Instituto de Etnomusicología – PUCP, IFEA. <https://books.openedition.org/ifea/6198?lang=es>
- Ferrier, C. (2012). *Tejiendo tiempo y espacio: Armonías Huancas en Europa*. Fondo Editorial UNMSM. https://www.claude-ferrier.ch/documents/TEJIENDO_TIEMPO_Y_ESPACIO.pdf
- Guerrero, F. (1999). *El arpa en Venezuela*. *Fundarte*, Alcaldía de Caracas.
- List, G. (1976). Transcripción de la música tradicional. *Revista Inidef*, 2, 7–13.
- Mendivil, J. (2012). Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica. *Resonancias*, 31, 61–77. <https://doi.org/10.7764/res.2012.31.9>
- Mendivil, J. (2017). Cosa de hombres: sobre construcciones de género en la musicología sobre la música de los Andes. *Diagonal: An Ibero–American Music Review*, 2(2) pp. 1–33. <https://doi.org/10.5070/D82235949>
- Nettl, B. (1964). *Theory and method in ethnomusicology*. The Free Press of Glencoe.
- Nettl, B. (1973). Comparison and Comparative Method in Ethnomusicology. *Anuario Interamericano de Investigación Musical Vol. 9* (pp. 148–161). University of Texas Press.
- Olsen, D. (1986–1987). The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 1: Introduction. *Folk Harp Journal*, 53, 48.
- Olsen, D. (1986–1987). The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 2: Callejón de Huaylas–Huánuco region, Part 1. *Folk Harp Journal*, 53, 51.

- Olsen, D. (1986–1987). The Peruvian folk harp tradition: Determinants of style: Chapter 2: Callejón de Huaylas–Huánuco region, Part 2. *Folk Harp Journal*, 54, 41.
- Olsen, D. (1986–1987). The Peruvian folk harp tradition: Determinants of style: Chapter 3: Mantaro region. *Folk Harp Journal*, 55, 55.
- Olsen, D. (1986–1987). The Peruvian folk harp tradition: Determinants of style: Chapter 4: Ayacucho region. *Folk Harp Journal*, 55, 57.
- Olsen, D. (1986–1987). The Peruvian folk harp tradition: Determinants of style: Chapter 5: Urubamba–Abancay region. *Folk Harp Journal*, 56, 57.
- Olsen, D. (1986–1987). The Peruvian folk harp tradition: Determinants of style: Chapter 6: Chancay region. *Folk Harp Journal*, 57, 38.
- Olsen, D. (1986–1987). The Peruvian folk harp tradition: Determinants of style: Chapter 7: Urbanized Lima region. *Folk Harp Journal*, 58, 47.
- Olsen, D. (1986–1987). The Peruvian folk harp tradition: Determinants of style: Chapter 8: Conclusion. *Folk Harp Journal*, 59, 60.
- Ponte Cruz, J. A. (2022). *Chimayche ancashino: Origen e historia* [Documento presentado al Ministerio de Cultura para el reconocimiento del Chimaychi como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación].
- Ponte González, A. (1945). *Por la senda, breve ensayo histórico–biográfico*. Imprenta Gráfica “Stylo”.
- Rice, T. (1987). Toward the Remodeling of Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 31, 473–489. <https://doi.org/10.2307/851667>
- Robles Mendoza, R. (2014). Los nuevos rostros de la música andina a través de los instrumentos musicales. *Investigaciones Sociales*, 11(18). <https://doi.org/10.15381/is.v11i18.7086>
- Robles Mendoza, E. (2000). Arpas y violines en la cultura musical andina. *Investigaciones Sociales*, 4(6), 25–54. <https://doi.org/10.15381/is.v4i6.6860>
- Romero, R. (2004). *Identidades múltiples: Memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Romero, R. (2007). *Andinos y tropicales: La cumbia peruana en la ciudad global*. Instituto de Etnomusicología – PUCP.
- Sas, A. (1962). La vida musical en la Catedral de Lima durante la Colonia. *Revista Musical Chilena*, 16, 81–82, 8–53.

Schechter, J. M. (1992). *The indispensable harp*. Kent State University Press.

Shumaq Wayta oficial. (2021, 19 de junio). HISTORIA DE ICHIC SIXTO – SHUMAQ WAYTA [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=YvMqxwgActI&ab_channel=ShumaqWaytaoficial

Stevenson, Rt. (1968). *Music in Aztec and Inca Territory*. University of California Press.

Stock, J. P. J. (2008). New Directions in Ethnomusicology: Seven Themes toward Disciplinary Renewal. En H. Stobart (Ed.), *The New (Ethno)musicologies* (pp. 188–206). The Scarecrow Press.

Stobart, H. (2008). Introduction. En H. Stobart (Ed.), *The New (Ethno)musicologies* (pp. 1–20). The Scarecrow Press.

Tenzer, M. (2006). Introduction: Musics of the World: Analysis, Categorization and Theory. En M. Tenzer (Ed.), *Analytical Studies in World Music* (pp. 1–53). Oxford University Press.

Vidal Vidal, J. W. (2010). *Evocaciones: apuntes para la historia de Pomabamba – Áncash*. [Sin editorial].

Wiener, C. (1880). *Pérou et Bolivie, Récit de voyage*. Librairie Hachette et C.

Anexos

Discografía

Agrupación Folclórica Shumaq Wayta Pomabamba. (2021). *Ichic Sixto – Chimaychi* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=vmbIViVTrNA&ab_channel=ShumaqWaytaoficial

Cadillo Chávez, A. (2016). *Chuscada Mujer Andina* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=eXEftKvyjg&ab_channel=MOISESCADILLO

Centro Folklórico Corichaiñas Cangalle de Checacupe y la Canchinita. (s.f.). *Panti Pallay* [LP 001]. Discos Machu Picchu.

Centro Musical Apu Mallmaya. (s.f.). *Perú folclórico* [DLPS 103]. Discos Del Sur.

Centro Musical Vilcabamba. (1976). *Vilcabamba sentimental* [MLP 053]. Discos Chasqui.

Centro Musical Vilcabamba. (s.f.). *Vilcabamba* [MLP 008]. Discos Chasqui.

Conjunto Musical Lirios de Llata. (2008). *Kuyashqa Mamaqa...!!!* [Álbum]. Kuntur & Kusi.

Danzas Típicas de Pomabamba. (s.f.). *Huanca* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Z_Fhe4LDCFA&ab_channel=TurismoPomabamba

Flor Pileña. (1985). *Corazoncito ¿Por qué lloras?* [Álbum]. Latin Music Record.

La Nueva Generación del Chimaiche de Vilcabamba. (2022). *Potpourri de Chimaychis* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=oSV3hXOQNBA&ab_channel=GROBERValverdeGutierrez

Estrellita de Pomabamba. (ca. 1980). *Lloro y lloro* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=iXEQQEiZERC&ab_channel=AlessaProducciones

Huaynos del Recuerdo. (2021). *Huaynos del recuerdo (violín y arpa)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=JUvmjaxZN7M&ab_channel=NELSONPRODUCCIONESAUDIOVISUAL

Loza, L. (ca. 1974). *Amor con interés* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IWnQcK8-UBE>

Romero, M. (2022). *Mix de Chimaychis (actuación en vivo)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Cvmsi7NRawc>

Sánchez, S. (2015). *Entrevista al Maestro Siles Sánchez, por Mario Moreno* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rty1XAwWok>

Entrevistas

Entrevista virtual con Siles Sánchez Tolentino, violinista y arpista huaracino, 21 de abril de 2024.



Ryan Lynus Revoredo Chocano
(Caracas, 1972)



Es licenciado en Física (1998), Maestro compositor (2002) y Magíster en Musicología Latinoamericana (2004). Es ejecutante de piano, clavecín y flauta y director coral. Ha desarrollado el análisis musical perceptivo en publicaciones especializadas, así como en academias y universidades. Desde el 2006 plantea talleres para colectivos musicales con técnicas para realizar arreglos en improvisación coordinada mediante la implementación de técnicas de creatividad musical. Tiene métodos para aprender instrumentos de música popular y actualmente dirige programas enfocados a comunidades vulnerables ticuna en Perú y Brasil, con un enfoque de aprendizaje endógeno dirigido al rescate de su idioma y expresiones comunitarias.

Sumario de intervención educativa musical en comunidades ticuna 2023–2024

Summary of the Musical Educational Intervention in Ticuna Communities 2023–2024

Ryan Lynus Revoredo Chocano

Crea Música

Lima, Perú

ryanlynus@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-2349-3058>



Resumen

Este artículo examina la implementación de un programa de educación musical en las comunidades ticuna de San José de Yanayacu, Cahuide de Yanayacu y Nueva Galilea de Callarú de la región amazónica de Loreto–Perú, durante el período 2023–2024, realizado con el propósito de fortalecer las expresiones culturales comunitarias y la práctica del idioma nativo mediante la enseñanza de instrumentos musicales. La metodología se implementó en las comunidades a través de intervenciones de instrucción musical, asignando flautas dulces y melódicas junto con una guía de aprendizaje que incorporó géneros musicales y melodías comunitarias ticuna. Se incluyeron participantes de diferentes edades, promoviendo así la transferencia de conocimiento dentro de la comunidad. En el segundo año de implementación varios participantes completaron el programa educativo, demostrando la capacidad de interpretar ritmos en la melódica, y melodías en la flauta dulce. Como resultado, los conocimientos musicales se están compartiendo entre miembros de la familia y de la comunidad, y son aplicados en actividades comunitarias como ceremonias religiosas, lo que fortalece la cohesión y el aprendizaje dentro de la comunidad en su propio idioma. En el marco de la educación comunitaria y el aprendizaje significativo, el programa de educación musical en comunidades ha permitido revitalizar las expresiones culturales ticuna mediante la enseñanza de instrumentos musicales y la transmisión de conocimientos entre generaciones.

Palabras claves

Indígena; Aprendizaje significativo; Música comunitaria; Intervención educativa

Abstract

This article examines the implementation of a music education program in the ticuna communities of San José de Yanayacu, Cahuide de Yanayacu, and Nueva Galilea de Callarú in the Amazon region of Loreto, Perú, during the 2023–2024 period, carried out with the purpose of strengthening community cultural expressions and the practice of the native language through



the teaching of musical instruments. The methodology was implemented in the communities through music teaching interventions, assigning recorders and melodicas along with a learning guide that incorporated ticuna community rhythms and melodies. Participants of different ages were included, thus promoting the transfer of knowledge within the community. In the second year of implementation, several participants completed the educational program, demonstrating the ability to interpret rhythms on the melodica and melodies on the recorder. As a result, to date, the musical knowledge is practiced by the beneficiaries in community activities such as ticuna religious ceremonies, which strengthens cohesion and learning within the community. In the context of community education and meaningful learning, the music education program in indigenous communities has revitalized ticuna cultural expressions through the teaching of musical instruments and the transmission of knowledge between generations.

Keywords

Indigenous; Meaningful learning; Community music; Educational intervention

Recibido: 6 de diciembre / Revisado: 10 de febrero / Aceptado: 3 de abril

Introducción

La música desempeña un papel esencial en la transmisión de conocimientos, valores y cosmovisión en comunidades indígenas alrededor del mundo (Prest y Globe, 2021). En América Latina, múltiples estudios han documentado cómo las prácticas musicales no solo preservan la identidad cultural, sino que también fortalecen la cohesión social y el aprendizaje intergeneracional en contextos de diversidad lingüística y cultural (Campbell y Wiggins, 2013; Ochoa Gautier, 2020).

Dentro de la amazonía, los ticuna constituyen uno de los grupos indígenas más numerosos, con presencia en Perú, Colombia y Brasil (Ministerio de Educación, 2018). Sin embargo, en los últimos años, el desplazamiento forzado, la migración y el contacto con economías de mercado han generado una disminución en la práctica de su idioma y expresiones musicales tradicionales (Hill, 2018).

El presente estudio examina la implementación de un programa de educación musical en las comunidades de San José de Yanayacu, Cahuide de Yanayacu y Nueva Galilea de Callarú, ubicadas en la región amazónica de Loreto, Perú, durante el período 2023–2024. Esta intervención educativa busca fortalecer las expresiones musicales comunitarias mediante la enseñanza de instrumentos como la flauta dulce y la melódica, incorporando una guía de aprendizaje con un enfoque basado en prácticas musicales ticuna compiladas.

Antecedentes

Entre 2017 y 2019, en Caballococha, un poblado de la región amazónica del Perú fronterizo con Colombia, se llevó a cabo un programa de enseñanza musical bajo la tutela de DEVIDA en colaboración con Sinfonía por el Perú. En este contexto, se impartió instrucción en teclado y se organizaron prácticas corales, incluyendo la participación de la comunidad ticuna de Cushillococha. Como parte de esta labor, se realizaron arreglos corales y creatividad en idioma ticuna (Revoredo, 2024). DEVIDA es una institución estatal peruana que promueve el desarrollo integral y alternativo en varias regiones en búsqueda de contrarrestar los frecuentes cultivos ilícitos

de hoja de coca (DEVIDA, 2017). Durante esta intervención educativa conocí el notable talento musical de los jóvenes ticuna por su facilidad para el teclado y el canto.

Desde mediados del año 2013, el Ministerio de Cultura de Perú desarrolló la investigación, registro y difusión del patrimonio cultural inmaterial del pueblo ticuna. En la publicación *Woxrexcüchiga, el ritual de la pubertad en el pueblo ticuna* (Belaúnde *et al.*, 2016) se documentan los cantos tradicionales de varias ceremonias ancestrales que eran acompañadas de tambores, maracas y bailes grupales. Las melodías de los cantos indígenas en Latinoamérica y la amazonía se caracterizan por estructuras modales, escalas pentatónicas y tetratónicas, así como por el uso frecuente de intervalos de segunda y tercera (Aretz, 2001). Además, es común la repetición de frases cortas con variaciones progresivas, lo que favorece la participación colectiva y la memorización en contextos ceremoniales (Seeger, 2004). Estos elementos refuerzan su función en la comunidad con instrumentos como flautas y tambores. Durante mi estadía en la región tuve la oportunidad de grabar cantos y danzas ancestrales ticuna, las cuales en la actualidad se practican durante los aniversarios comunitarios y, en su mayoría, son preservados por los ancianos. En mis entrevistas a personas ancianas en varias comunidades pude registrar cantos tradicionales donde resaltan melodías de segmentos pentatónicos o bien el núcleo melódico (Sagredo, 1997) en el canto tradicional, que es cíclico y cumple una función ceremonial. En otras entrevistas documenté la adaptación del idioma ticuna a canciones y armonías regionales, así como la creación de nuevas composiciones cantadas para distintos propósitos, como el trabajo, la enseñanza infantil y para la participación en concursos musicales. Asimismo, observé la práctica de la improvisación del canto como medio de expresión espontánea. Por otro lado, en ceremonias evangélicas también se realizan coros y cantos colectivos de adoración con complejas polifonías.¹ Pude reconocer giros melódicos propios de las tonalidades mayor y menor de la cultura occidental. En estas melodías más modernas se nota la influencia del sistema diatónico tonal, incluso pueden sugerir o estar acompañadas de secuencias armónicas usuales, tal como progresiones I–V, o IV–I–V–I. Al registrar cantos, además, pude comprobar que su afinación se ajustaba al tono de escalas básicas como *do* mayor, *la* menor o *re* menor, lo cual refuerza la influencia de los sistemas occidentales en sus expresiones comunitarias.

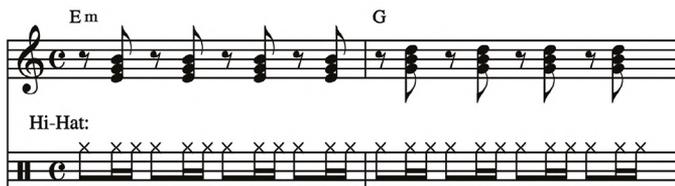
De las entrevistas y conversaciones conocí que desde hace cerca de veinte años distintas comunidades ticuna han incorporado gradualmente el teclado–secuenciador como un elemento clave en sus expresiones musicales, también han hecho producciones audiovisuales en grabaciones de música y videos, contribuyendo a la difusión de su cultura más allá de sus propios territorios. Actualmente, puede escucharse el teclado–secuenciador en temas difundidos en Internet, como son "Camaleón sin pantalón"², y más recientemente "Fidelina"³ con millones de reproducciones en YouTube. Este género conocido como cumbia ticuna o cumbia amazónica, es común en comunidades ticuna y se distingue por el uso de acordes ejecutados a contratiempo, en contraste con la voz, que se mantiene sobre el pulso y sus subdivisiones rítmicas. La Figura 1 presenta el esquema típico de los acordes junto con la percusión secuenciada.

1. Pueden encontrarse varias grabaciones en la lista de reproducción:

<https://youtube.com/playlist?list=PLElsdhwRa4RzKZrmB5yuo0q9Bj5zm6E79&si=xRB5eeZE4wfm8KD>

2. "Camaleón se fue a la fiesta, camaleón sin pantalón, ayayay mi camaleón". He notado que estas letras esconden una picardía sexual, como he notado en otras canciones regionales. Aunque no encuentro la publicación original, puede escucharse el tema en varias cuentas: https://youtu.be/7Kgp_JXhE1s

3. <https://youtu.be/SzzP2BuN9lw?si=xGnUm192fxeEorv>

Figura 1*Esquema de cumbia ticuna característico para teclado–secuenciador*


The image shows a musical score for a characteristic Ticuna cumbia rhythm. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth notes. The first four measures are marked with the chord *Em*, and the last four measures are marked with the chord *G*. The bottom staff is labeled "Hi-Hat:" and shows a rhythmic pattern of 'x' marks on a five-line staff, indicating the timing of the hi-hat hits. The pattern consists of a steady eighth-note rhythm.

En visitas a comunidades ticuna circundantes observé que se ha extendido la presencia de iglesias evangélicas donde se cantan muchas alabanzas en idioma nativo y otras en español. Y la música realizada con el teclado–secuenciador está muy presente en la liturgia evangélica. Varios de los discípulos del lingüista y evangélico Lambert Anderson han fundado sus propias congregaciones y difundido el rito evangélico (Stoll, 1985). Si bien, a través de entrevistas conocí que los discípulos habían recibido formación musical en teclado y flauta con la esposa Doris Lambert, en la práctica este enfoque más conservador no se ha difundido. Por otro lado, la influencia de la cumbia ticuna en el uso del teclado–secuenciador y su incorporación en la práctica musical de las iglesias evangélicas se ha vuelto una característica recurrente. En cada comunidad ticuna es común encontrar al menos una iglesia evangélica, la cual dispone de un espacio techado, un micrófono y un teclado–secuenciador acompañado de un sistema de amplificación. Es característico también que los teclados–secuenciadores tengan grabados en su memoria ritmos de cumbia para la alabanza, que son los que se utilizan en las ceremonias evangélicas en las comunidades. Mediante entrevistas también he detectado entre los ticuna evangélicos que manejan la programación de ritmos de cumbia, y que los graban en la memoria de los teclados–secuenciadores, y de allí son utilizados en templos de culto. Pero esto es parte de otra investigación actualmente en curso.

De la música que se escucha en las comunidades ticuna debemos mencionar la pandilla selvática, una expresión musical para la danza colectiva, arraigada en comunidades indígenas y mestizas de la región que fusiona instrumentos autóctonos con influencias coloniales y contemporáneas (Salazar, 1988). Humberto Morey y Gabel Sotil (2000) establecen que la pandilla y otros géneros tienen origen en Chachapoyas y Cajamarca, pasando a Moyobamba y Tarapoto, y con el tiempo llegaron a la selva baja. Las melodías suelen ser diatónicas sobre escalas como *do* mayor o *sol* mayor y sus relativas menores, repitiendo frases de distinta duración y terminación. Actualmente, en este género pueden escucharse el clarinete o la quena, pero no existe mucha bibliografía que estudie este tema ni las expresiones musicales amazónicas en general. La quena, aunque de origen andino, se incorporó a la música amazónica bajo la influencia de diversos géneros foráneos; en 2018 es reconocida como patrimonio cultural debido a su importancia en las expresiones musicales del Perú (Ramírez *et al.*, 2022). Durante mis visitas por las comunidades pude constatar que la pandilla selvática está relegada a escucharse en eventos comunitarios como aniversario o fiestas escolares. Se baila por los miembros de la comunidad quienes visten trajes tradicionales ticuna. Pero muy pocas personas tocan la quena o el clarinete en la región, por lo que se recurre a equipos de amplificación y memorias USB con registros de pandillas, y se incluyen otros géneros modernos relacionados con la cumbia (en sus distintas variantes).

Contexto socio geográfico

La extensa selva amazónica compartida entre Perú, Colombia y Brasil se eleva sesenta metros sobre el nivel del mar, y las temperaturas suelen ser elevadas de manera constante. La ciudad más importante de la región amazónica peruana es Iquitos, capital del departamento de Loreto, con una población de más de 377.609 habitantes. Desde Iquitos, después de catorce horas o más navegando por el río Amazonas se llega a la pequeña ciudad de Caballococha, con una población estimada de 25.000 habitantes (INEI, 2017). Caballococha se ubica como el poblado peruano más importante antes de llegar a la triple frontera; de hecho, noté que es el último pueblo importante donde se negocia la moneda peruana, ya que las siguientes comunidades peruanas prefieren monedas colombianas y brasileñas. A veinte minutos de traslado por carretera en motocar (moto adaptada con una cabina de tres pasajeros y carga) queda la comunidad ticuna de Cushillococha, que es una de las comunidades ticuna más pobladas de la región peruana. Su desarrollo desde 1957 estuvo muy influenciado por el evangélico y lingüista Lambert Anderson, quien además ha dejado importantes aportes en la comprensión del idioma ticuna (Anderson 1958; 1966).

Desde Cushillococha, es posible acceder en bote, a través de las vías fluviales que se extienden por la selva inundada, a diversas comunidades habitadas por población nativa ticuna y yagua. En el año 2019 visité las comunidades de Nueva Galilea de Callarú, San José de Yanayacu y Cahuide de Yanayacu. De estas visitas vi que los efectos de la apertura al comercio, a la tecnología y a la globalización han generado cambios significativos en estas comunidades. Por ejemplo, algunos habitantes han dejado de practicar su idioma nativo de manera continua, adaptándose al uso de celulares y al intercambio comercial. Además, en actividades rituales como las fiestas, el uso de parlantes y música comercial digital se ha normalizado. Como resultado, se está perdiendo la práctica de las lenguas nativas, ya que muchos habitantes ahora hablan solamente español. Este fenómeno también se ve influido por la migración de personas de otras regiones, quienes aportan el uso exclusivo del español en las comunidades.

De los censos y estudios realizados por DEVIDA entre 2016 y 2017 pude obtener los siguientes datos relativos a las comunidades Nueva Galilea de Callarú, San José de Yanayacu y Cahuide de Yanayacu, junto a datos compilados recientemente:

Nueva Galilea de Callarú

- Aniversario: 8 diciembre.
- Población 125 habitantes, 30 en edad escolar (5–12 años).
- Institución Inicial PRONOEL.
- Institución Educativa Primaria N° 6010345.
- En escolaridad: 50 alumnos (datos 2023).

Cahuide de Yanayacu

- Aniversario 8 junio.
- Población 300 habitantes, 69 en edad escolar (5–12 años).
- Institución Educativa Inicial N° 641425.
- Institución Educativa Primaria N° 641425.
- En escolaridad 75 alumnos (datos 2023).

San José de Yanayacu

- Aniversario 19 marzo.
- Población 480 habitantes, 42 en edad escolar (5–12 años).
- Institución Educativa Primaria N° 60769.

- Institución Educativa Inicial N° 431.
- En escolaridad 40 alumnos (datos 2023).

En este contexto, desde el 2023, la ONG Crea Música radicada en Lima, Perú, inició un innovador proyecto educativo, denominado “Siembra musical en comunidades ticuna”, enfocado a imitar las prácticas musicales del teclado y melodías comunitarias, para fortalecer su creatividad y expresiones en su idioma nativo ticuna. Esta propuesta busca tomar ventaja de las expresiones más modernas de las comunidades ticuna, tanto en las melodías con referencias tonales, como en los ritmos de la cumbia ticuna, típicos del teclado–secuenciador. Para el desarrollo del proyecto se han escogido instrumentos musicales que puedan imitar estas expresiones comunitarias ticuna, y que a su vez estén adaptados a la falta de energía eléctrica de las comunidades. Esta intervención, que actualmente continúa en actividades, busca favorecer a minorías ticuna potenciando el talento musical que han demostrado. Con una enseñanza musical adaptada a la problemática de las comunidades, se tiene el objetivo de reforzar las expresiones y el idioma nativo ticuna en las comunidades de intervención.

Marco Teórico

Este marco teórico explora conceptos clave en la educación musical comunitaria, la antropología cultural aplicada a las comunidades indígenas y el aprendizaje significativo, proporcionando la base teórica para analizar el impacto de la intervención educativa musical en las comunidades ticuna.

La educación musical comunitaria se basa en la idea de que la música puede ser un motor de cohesión y de identidad cultural en comunidades que desean preservar sus tradiciones. Según Huib Schippers (2013), la música en un contexto comunitario contribuye a la expresión de valores y fortalece los vínculos interpersonales, especialmente cuando se ajusta a los intereses y necesidades culturales de la comunidad. Este enfoque considera que la práctica musical no solo es una actividad estética, sino también una herramienta de transformación social que fomenta el sentido de pertenencia.

En comunidades indígenas como la ticuna y yagua, la educación musical adquiere un papel especial al facilitar la transferencia de conocimientos intergeneracionales y al promover la revitalización del idioma nativo a través de canciones y ritmos tradicionales. La integración de niños, jóvenes y adultos para que adquieran habilidades musicales, refuerza tanto su desarrollo personal como su conexión con el patrimonio cultural colectivo (Campbell y Wiggins, 2013).

La antropología cultural ha sido clave para comprender las dinámicas educativas en comunidades indígenas, reconociendo su cosmovisión y métodos de transmisión de conocimientos (Geertz, 1973). En este contexto, la educación debe ser intercultural y participativa, integrando saberes locales con herramientas pedagógicas modernas (Lave y Wenger, 1991).

La antropología cultural en comunidades indígenas se centra en entender las prácticas y valores que sustentan la vida comunitaria, enfatizando la importancia de respetar las particularidades culturales en cualquier intervención educativa. Alan Merriam (1964) señala que la música en contextos indígenas suele tener una función social y ritual que trasciende la mera actividad artística, actuando como un lenguaje que preserva y transmite el conocimiento tradicional. En las comunidades ticuna y yagua, el uso del idioma nativo en la música permitiría la continuidad de valores y la identidad cultural frente a la influencia de la globalización y la tecnología. La metodología de la intervención musical en estas comunidades se adapta a su contexto cultural y a sus limitaciones en infraestructura y recursos. Esto incluye considerar la disponibilidad de electricidad, los desplazamientos estacionales y la preferencia por instrumentos sencillos de

mantener, lo cual es esencial para asegurar que el programa de aprendizaje sea efectivo y sostenible (Güereca *et al.*, 2016).

El aprendizaje significativo, propuesto por David Ausubel (1968), se refiere a la capacidad de relacionar la nueva información con los conocimientos previos, creando una comprensión más profunda y duradera. En el contexto de esta intervención educativa musical, el aprendizaje significativo se aplica mediante la enseñanza de canciones y ritmos que los participantes ya asocian con sus costumbres. Este enfoque facilita que los alumnos integren lo aprendido a sus prácticas comunitarias y a su identidad cultural, promoviendo un proceso de aprendizaje autodirigido y sostenible. La teoría del aprendizaje significativo también sugiere que el uso de guías prácticas y accesibles, adaptadas a la realidad y cultura local, ayuda a que el conocimiento musical adquirido sea comprendido y practicado, incluso en ausencia de un instructor. Este modelo de enseñanza refuerza la autonomía y permite que la comunidad siga practicando la música como una forma de preservar su herencia cultural.

Planteamiento del problema

El idioma nativo ticuna está en riesgo de desaparecer, según datos del Instituto Nacional de Estadísticas del Perú (Ministerio de Educación, 2018). Este riesgo es particularmente evidente en comunidades como Nueva Galilea de Callarú, San José de Yanayacu y Cahuide de Yanayacu, ubicadas en la región de Loreto (distrito Ramón Castilla). En 2019, se identificó un deterioro significativo en el uso y la transmisión de este idioma en dichas comunidades, afectadas por su relativo aislamiento geográfico y limitaciones estructurales. Su acceso depende de las variaciones estacionales del río, carecen de servicios públicos esenciales y enfrentan una capacidad educativa restringida por las limitaciones de la UGEL local.

A pesar de estas dificultades, su interacción con otras comunidades ha crecido en los últimos cinco años debido a su participación en el programa de desarrollo alternativo y sostenible de DEVIDA, enfocado en la promoción de cultivos lícitos como el cacao y la faríña. Sin embargo, los esfuerzos para abordar el deterioro cultural y lingüístico de las comunidades ticuna siguen siendo insuficientes.

En respuesta a esta problemática, se propone implementar un programa educativo enfocado en la enseñanza de música a niños y adultos, promoviendo el aprendizaje continuo de habilidades musicales. Este programa tiene como objetivo reforzar las expresiones musicales comunitarias en idioma ticuna, fortaleciendo las tradiciones culturales y fomentando el uso activo de su lengua nativa.

Para garantizar su efectividad, el programa debe considerar las condiciones particulares de estas comunidades, tales como:

- Instrumentos musicales: Aptos para el clima húmedo, con opciones que no dependan de electricidad ni requieran reparaciones o reemplazo de partes, dado que no hay comercios locales que puedan suplir estas necesidades.
- Condiciones logísticas: La ausencia de hospedajes y restaurantes en estas comunidades exige una planificación cuidadosa para las intervenciones educativas.
- Continuidad del aprendizaje: Es fundamental que las comunidades continúen practicando en ausencia del profesor, evitando una dependencia excesiva de su presencia. Esto requiere diseñar estrategias que promuevan la autonomía y el aprendizaje sostenido.

- Repertorio culturalmente relevante: Además de los cantos y ritmos ya recopilados, se propone compilar nuevos repertorios que sean habituales en la comunidad y reflejen sus expresiones culturales en idioma ticuna.

En conjunto, este programa busca no solo preservar la riqueza lingüística y cultural de las comunidades ticuna, sino también ofrecerles herramientas para revitalizar su identidad frente a los desafíos de la globalización. En estas comunidades es urgente una intervención educativa musical sostenible, con el objetivo de reforzar sus expresiones comunitarias y su idioma nativo con un enfoque de integración al desarrollo del país.

Objetivo General

Beneficiar a la población de las comunidades indicadas con un programa de aprendizaje musical permanente adaptado a sus expresiones rítmicas y melódicas, proveyendo de instrumentos musicales y de guías de aprendizaje, con intervenciones de formación en lectura y práctica musical.

Objetivos Específicos

Fomentar el interés, la agencia cultural y la preservación de las expresiones comunitarias ticuna mediante estrategias participativas que involucren a sus miembros en procesos de revitalización identitaria.

Promover la conformación de una red autogestionada ticuna basada en la práctica musical colectiva, que fortalezca los vínculos intercomunitarios y la sostenibilidad cultural.

Documentar los procesos de adaptación e implementación de metodologías de enseñanza musical, con base en expresiones musicales de las comunidades ticuna..

Metodología de enseñanza

Previo al proceso de aprendizaje de los instrumentos musicales se realizó una selección de participantes aptos para la instrucción, quienes debían cumplir dos requisitos preparatorios. Un requisito consistió en la lectura en pentagrama con clave de *sol* de una octava de notas a partir del *do* central, donde deben reconocer y anotar los nombres de las notas en base a ejercicios de lectura. Otro requisito fue una polirritmia en manos y pies que los participantes debían ejecutar en ejercicios progresivos de combinaciones a base de negras, blancas y redondas, en compases de cuatro tiempos. A los participantes que completaban los ejercicios preparatorios se les asignó melódica o flauta dulce de acuerdo a su edad, con lo que se daba inicio al aprendizaje del instrumento musical. La condición para que se adjudicara un instrumento musical al participante es que demostrara avances de los ejercicios introductorios y la asistencia a varias clases de música, condición con la que podía llevarse el instrumento musical para su total disposición.

Las melódicas funcionan como un teclado musical de hasta tres octavas de extensión que suena accionado por el aire soplado a través de una boquilla, por lo que permite aprender todas las nociones del teclado sin tener dependencia de la electricidad ni de instrumentos electrónicos costosos y susceptibles a fallar con la humedad. Este instrumento servirá para aprender los ritmos de teclado–secuenciador que tanto se ha promovido por las etnias ticuna, así como de melodías comunitarias. Se promovió el aprendizaje de la melódica para los beneficiarios mayores a doce años y para los adultos. También a niños que culminaron completamente el curso de flauta dulce se les asignaron melódicas en la cuarta intervención.

Para los niños entre ocho y once años de edad se promovió la enseñanza de la flauta dulce. Basado en mi experiencia, la quena requiere un mayor dominio técnico y mucha práctica. Por su parte, la flauta dulce es ideal para niños y es capaz de reproducir melodías de la quena y el clarinete,

instrumentos utilizados en géneros musicales regionales como la pandilla selvática. La flauta dulce puede imitar melodías tanto pentatónicas como diatónicas que es posible escucharse en canciones y cantos de las comunidades; e incluso permite un alto desarrollo musical para los participantes más avanzados.

La formación en lectura y práctica musical se programó con un cronograma de permanencias en las comunidades en cuatro intervenciones: dos el primer año con un instructor y dos el segundo año con dos instructores musicales. Se pernoctó en las comunidades de modo de aprovechar la mañana y la tarde en la enseñanza, sin perder tiempo en traslados. Se utilizó una guía impresa de aprendizaje diseñada para cada instrumento y los beneficiarios seguirán los ejercicios pautados en la guía con una secuencia progresiva de dificultad. Durante las intervenciones los instructores enseñarán a los participantes a seguir la guía de aprendizaje y asignarán lecciones para los periodos de ausencia.

Las guías de aprendizaje

Se diseñaron guías de aprendizaje específicas para cada instrumento musical, enfocadas en permitir la práctica de los ritmos del teclado–secuenciador de la música ticuna en la melódica y de melodías regionales y comunitarias en la flauta dulce. Ambas guías se plantearon de pocas páginas de extensión, incluyendo ejercicios y teoría esenciales, así evitando saturar con textos e información compleja. Durante las intervenciones en las comunidades, el contenido fue ajustado y refinado para enfocarse en ejercicios mínimos y apropiados para un aprendizaje efectivo. Además, se incorporaron melodías comunitarias recopiladas durante estas intervenciones, las cuales se incluyeron en la versión final de las guías.

Después de los ejercicios preparatorios al aprendizaje, las guías mostraban ilustraciones que explicaban los elementos básicos de la notación musical, como el nombre de las notas, el pentagrama, la clave de *sol*, la altura de los sonidos, las duraciones y los silencios. Luego, se introducía la lectura musical de forma específica para cada instrumento. El contenido de las guías abarcaba ejercicios progresivos para aprender acordes en la melódica y melodías en la flauta dulce.

En la flauta dulce se aprendían las notas musicales mediante lecciones de lectura de manera progresiva utilizando extractos del método Monkemeyer (1971), iniciando con la mano izquierda y continuando con ambas manos con distintos valores de duración. Luego de las lecciones para el aprendizaje de notas musicales se estudiaban melodías. Entre las melodías de enseñanza iniciales están las canciones foráneas “Estrellita” y “Cumpleaños feliz”, y también canciones transcritas recopiladas durante las estancias en las comunidades. Para los más avanzados en el aprendizaje se enseñaron melodías regionales como “Yanacita”, “Pandilla” y “Anaconda”. Según se pudo sondear, las melodías parecían ser reconocibles para varios alumnos. Por último, resultaba una guía con ocho páginas de extensión en su versión final, que incluía los ejercicios preparatorios.

Figura 2

Transcripción de melodía de alabanza en idioma ticuna (armonización propia), “Cuxrü Axu Ni Chá Naxwae”

Las primeras melodías seleccionadas en la melódica fueron “Navidad” y “Cumpleaños feliz”, que se acompañaban en la mano izquierda con la lectura del bajo del cifrado, para reforzar la independencia de manos. Luego se pasaba inmediatamente al aprendizaje de todos los acordes naturales en mano derecha y la fundamental en mano izquierda, interpretados en grupos de 4 pulsos; también practicaban arpeggios para moldear su capacidad de tocar acordes en estado fundamental. Como paso siguiente se realizaban ejercicios progresivos que permitían lograr el sonido característico de la cumbia ticuna mediante lecciones progresivas de alternancias rítmicas de acordes con la mano derecha y bajo con la mano izquierda. De acuerdo a los rápidos avances de algunos estudiantes, estos pasaron posteriormente a estudiar inversiones y secuencias de acordes del círculo de quintas, comunes en música popular y evangélica. También identificaron acordes empleados en composiciones evangélicas y populares de escucha frecuente en la comunidad, y realizaron ejercicios grupales con secuencias de acordes. La guía de estudio de la melódica incluyó el estudio de cifrado de acordes con notas alteradas (sostenidas o bemoles), hasta completar dieciséis páginas de extensión en su versión final.

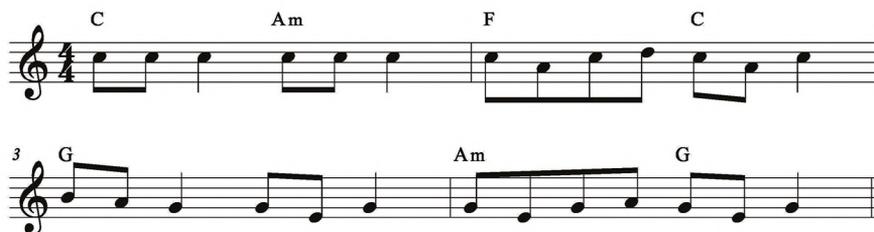
Figura 3

Ejercicio preparatorio que se realiza en diversas secuencias de cifrado de acordes

En un futuro se ha proyectado traducir estas guías al idioma ticuna.

Figura 4

Transcripción de melodía evangélica en idioma ticuna (armonización propia), Yeama Yeama



Actividades de la intervención

Se realizaron cuatro intervenciones durante 2023–2024, en relación de dos intervenciones por año. En la primera intervención se visitó cada una de las tres comunidades para tener una visión general, resultando Nueva Galilea de Callarú la seleccionada para reforzar el aprendizaje con tres días adicionales durante esta intervención.

Para recibir una respuesta más favorable por parte de los adultos, el programa educativo se concentró en la comunidad de Nueva Galilea de Callarú durante el resto de las tres intervenciones, con una permanencia de diez a doce días cada una.

Durante la inscripción, a los beneficiarios se les solicitó su documentación para realizar un registro, y se les preguntó su edad y si se identificaban como ticuna, yagua o mestizo para conformar un censo.

Se escogió un lugar abierto, asignado por la comunidad donde se realizarían las clases en turno por la mañana y por la tarde. Algunos participantes demostraron su interés practicando hasta ocho horas diarias.

1ª intervención, abril 2023 – (catorce días)

Se visitó cada una de las comunidades en este orden: Nueva Galilea de Callarú (dos días), San José de Yanayacu (dos días), y Cahuide de Yanayacu (siete días). Se volvió a Nueva Galilea en los últimos días e intervención (tres días).

Se realizaron inscripciones de participantes en las comunidades durante cada estancia. Se inició la enseñanza musical a quienes pasaban los ejercicios preparatorios. Se entregaron instrumentos musicales a los beneficiarios con asistencia regular, fue notoria la asistencia de niños para flauta dulce en la comunidad de Cahuide, y la asistencia persistente de varios adultos de Nueva Galilea de Callarú para el estudio de la melódica. Al finalizar una semana en Cahuide practicando con niños se continuó el programa en Nueva Galilea de Callarú para aprovechar el interés visible de los adultos por aprender.

2ª intervención, mayo 2023 – (doce días en Nueva Galilea de Callarú)

Se realizaron nuevas inscripciones y posterior a los ejercicios introductorios se dio inicio a la pedagogía con la asignación de nuevos instrumentos musicales según su edad.

Se continuaron las prácticas musicales para los estudiantes recurrentes. Teniendo en cuenta que pronto se presentaría la temporada de sequía en la que el acceso a la comunidad sería más restringido, se prepararon lecciones para los estudiantes para el período de siete meses donde no tendrían contacto con el instructor musical.

3ª intervención, enero 2024 – (diez días en Nueva Galilea de Callarú)

Se realizaron nuevas inscripciones y se inició la pedagogía con la asignación de nuevos instrumentos musicales.

Se continuaron las prácticas musicales para los estudiantes recurrentes. Para los estudiantes de melódica se realizaron análisis de canciones comunitarias para reconocer los acordes utilizados.

En este punto, los estudiantes adultos recurrentes, luego de un período de seis meses desde la última capacitación, ya demostraban practicar en la melódica los ritmos propios de la cumbia ticuna y, por audición podían practicar música evangélica en la melódica.

4ª intervención, febrero 2024 – (diez días en Nueva Galilea de Callarú)

Se continuaron las prácticas musicales para los estudiantes recurrentes sin nuevas inscripciones.

Los estudiantes de melódica practicaron secuencias de acordes en distintas tonalidades y con inversiones de acordes, a la vez que demostraron acompañar melodías del culto comunitario.

Se entregaron melódicas a los estudiantes de flauta destacados, lo que les permitirá aprender junto a otros miembros de la comunidad más avanzados.

Resultados

En líneas generales se percibió que los habitantes adultos de las comunidades de intervención tienen una permanencia muy irregular dentro de la comunidad, pues suelen viajar por asuntos de trabajo, de cacería o pesca, de mantenimiento de cultivos, asuntos familiares y otros asuntos varios. No están habituados a una permanencia regular o programada en las comunidades, por lo que la metodología de aprendizaje para adultos logró captar a quienes lograban asistir al menos a 2 intervenciones. Mediante una guía impresa se les permitió estudiar en ausencia del instructor musical, por lo que les permitía aprovechar al máximo el aprendizaje.

En la comunidad Cahuide se captó la atención de los niños, quienes asistieron durante una semana hasta llegar a aprender “Estrellita” y “Cumpleaños feliz”. En Nueva Galilea, entre los niños estudiantes de flauta dulce, algunos asistieron durante el primer año de intervención y estuvieron ausentes en el segundo año. Otros nuevos beneficiarios de flauta dulce asistieron a partir de la 3ª intervención en el segundo año. Los alumnos que asistieron al menos durante un año lograron avanzar hasta interpretar melodías en la flauta dulce.

En flauta dulce, cuatro niños de Nueva Galilea completaron las canciones regionales en la guía y dos adultos completaron ejercicios de inversiones y secuencias de acordes en varias tonalidades. La mayoría quedó en puntos intermedios de la guía de aprendizaje. Sin embargo, era notable que los participantes de distintas comunidades colaboraban para compartir el aprendizaje de las lecciones, lo que evidencia la formación de una red de conocimiento y práctica musical.

Tabla 1

Distribución de beneficiarios por comunidad y tipo de instrumento

Comunidad	Total Beneficiarios	Étnia Ticuna (%)	Étnia Yagua (%)	Mestizo (%)
Cahuide de Yanayacu	27	6 (22.2%)	15 (55.6%)	6 (22.2%)
San José de Yanayacu	8	7 (87.5%)	0 (00.0%)	1 (12.5%)
Nueva Galilea de Callarú	30	27 (90.0%)	0 (00.0%)	3 (10.0%)
Total General	65	44 (67.7%)	21 (32.3%)	21 (32.3%)

En la tabla 1 puede observarse que la flauta dulce es el instrumento común en todas las comunidades, especialmente en Cahuide de Yanayacu, donde hubo la menor aceptación para estudiar la melódica por los adultos. En Nueva Galilea de Callarú hay una mayor aceptación de la melódica en comparación con otras comunidades. Tanto en Cahuide como Galilea hubo masiva participación.

La tabla 2 nos permitirá apreciar las etnias declaradas por los participantes.

Tabla 2

Distribución de beneficiarios por comunidad y etnia

Comunidad	Total			
	Beneficiarios	Etnia Ticuna (%)	Etnia Yagua (%)	Mestizo (%)
Cahuide de Yanayacu	27	6 (22.2%)	15 (55.6%)	6 (22.2%)
San José de Yanayacu	8	7 (87.5%)	0 (00.0%)	1 (12.5%)
Nueva Galilea de Callarú	30	27 (90.0%)	0 (00.0%)	3 (10.0%)
Total General	65	44 (67.7%)	21 (32.3%)	21 (32.3%)

El análisis demográfico revela que la comunidad de Cahuide presenta una mayor concentración de habitantes de origen yagua. En todas las comunidades se registra la presencia de población mestiza. A partir de interacciones durante las intervenciones, se ha identificado una influencia significativa de la migración colombiana en estas comunidades. Por otro lado, Nueva Galilea y San José se caracterizan por una población mayoritariamente ticuna. Esto revela la importancia de estas propuestas de revitalización ticuna para enfrentar el mestizaje cultural.

La siguiente tabla 3 desglosa tanto las edades como los géneros de los participantes.

Tabla 3

Distribución de beneficiarios por género y edades

Rango de edades	Beneficiarios	Masculino (%)	Femenino (%)
11 años o menor	20	12 (60.0%)	8 (40.0%)
entre 12 y 15 años	28	18 (64.3%)	10 (35.7%)
entre 16 y 21 años	5	4 (80.0%)	1 (20%)
entre 22 y 35 años	7	4 (57.1%)	3 (42.9%)
mayor de 36 años	5	4 (80.0%)	1 (20%)
Total General	65	42 (64.6%)	23 (35.4%)

La distribución variada de distintos rangos de edades es importante para fortalecer la permanencia y la transmisión del conocimiento entre miembros de las comunidades. El promedio de todas las edades es 16.8. El rango, la diferencia entre la edad mínima y la máxima es de cincuenta y siete años. El coeficiente de variación que indica la dispersión de las edades es 62.41%, respecto al promedio, lo cual indica un amplio margen de edades de los beneficiarios y favorece la transferencia generacional del conocimiento musical. El bajo porcentaje de jóvenes entre dieciséis y veintiún años de edad denota el hecho de que era frecuente verlos más interesados en conectarse con un teléfono a las redes sociales y canales de videos, aún con un Internet de conectividad precaria prestado por el estado para las comunidades. En los niños puede verse una distribución más equitativa de los géneros masculino y femenino. Eso denota que muchas veces las mujeres se encargan del hogar y la crianza, junto con arduas labores de siembra, lo que les dejaba poco tiempo para participar en el

programa; sin embargo, en las intervenciones varias participantes hicieron el esfuerzo por acudir a las clases aunque de manera irregular.

En resumen, se logró beneficiar a sesenta y cinco (65) niños, jóvenes y adultos en las tres comunidades, con énfasis en Galilea de Callarú, en donde se involucraron más adultos en estudiar la melódica y en lograr avances significativos. Los beneficiarios se dividen en veintiún (32,31%) estudiantes de melódica y cuarenta y cuatro (67,69%) estudiantes de flauta dulce. Diez de ellos (15,38%) se identifican como mestizos, quince (23,08%) como yagua y veintiséis beneficiarios (61,54%) se identifican como etnia ticuna. Veintitrés (35,38%) beneficiarios son de género femenino y cuarenta y dos (64,62%) de género masculino.

Cada comunidad tendría unas características propias que las describiremos a continuación.

Cahuide de Yanayacu

Esta comunidad es la más poblada de las comunidades de intervención, y tiene una mayor actividad económica. Cuenta con áreas deportivas para el colegio y áreas comunes de la comunidad. Tiene el acceso inmediato al Amazonas y se afecta en menor proporción de las bajas del caudal de los ríos. Es una comunidad mixta de etnias yagua y ticuna, pero la gran mayoría ya habla el idioma castellano como lenguaje natural.

Esta comunidad se visitó en la primera intervención. Se desarrolló principalmente el estudio de flauta dulce por la gran afluencia de niños al curso de aprendizaje durante siete días. La asistencia de adultos fue irregular y no se lograron avances notables en la práctica de la melódica. Los niños aprendieron la lectura musical y practicaron “Estrellita” con la flauta dulce. La tabla 4 permite ver la poca participación de adultos.

Tabla 4

Distribución de beneficiarios de la comunidad Cahuide de Yanayacu

Rangos de Edades	Cantidad	Instrumento musical		Género		Etnia		
		Flauta	Melódica	Masculino	Femenino	Ticuna	Yagua	Mestizo
11 años o menor	6	6	0	4	2	1	4	1
entre 12 y 15 años	16	15	1	12	4	4	8	4
entre 16 y 21 años	1	0	1	1	0	0	1	0
entre 22 y 35 años	3	0	3	2	1	1	1	1
mayor de 36 años	1	0	1	1	0	0	1	0
Totales:	27	21 (77.8%)	6 (22.2%)	20 (74.1%)	7 (25.9%)	6 (22.2%)	15 (55.6%)	6 (22.2%)

Podemos resumir la siguiente información total de la comunidad Cahuide de Yanayacu en seis practicantes de melódica y veintiún practicantes de flauta dulce. Quince (56%) beneficiarios se identifican de la etnia yagua, seis (22%) se identifican ticuna y seis (22%) se identifican de raza mestiza. Siete (26%) beneficiarios son de género femenino y veinte (74%) del masculino.

Figura 5
Grupo de estudio de flauta en Cahuide, 1ª intervención



San José de Yanayacu

Esta comunidad se ubica contigua a la comunidad Cahuide. Ambas están ubicadas en extremos opuestos de una misma laguna y en época de sequía se puede llegar a pie de una comunidad a otra. Es predominantemente ticuna, aunque por la menor infraestructura visible se percibe menos desarrollada que su comunidad vecina.

Esta comunidad se visitó sólo en la 1ª intervención. Se desarrollaron poco las guías de aprendizaje, pues hubo poca receptividad en general. Los beneficiarios fueron invitados a continuar en la comunidad adyacente de Cahuide para formar un solo grupo de aprendizaje y algunos asistieron con irregularidad.

Tabla 5
Distribución de beneficiarios de la comunidad San José de Yanayacu

Rangos de Edades	Cantidad	Instrumento musical		Género		Etnia		
		Flauta	Melódica	Masculino	Femenino	Ticuna	Yagua	Mestizo
11 años o menor	2	1	1	1	1	2	0	0
entre 12 y 15 años	2	2	0	2	0	1	0	1
entre 16 y 21 años	1	1	0	1	0	1	0	0
entre 22 y 35 años	2	0	2	0	2	2	0	0
mayor de 36 años	1	1	0	0	1	1	0	0
Totales:	8	5 (62.5%)	3 (37.5%)	4 (50.0%)	4 (50.0%)	7 (87.5%)	0 (00.0%)	1 (12.5%)

Podemos resumir la información total de la comunidad en tres practicantes de melódica y cinco practicantes de flauta dulce. Siete (87.5%) beneficiarios se identifican de la etnia ticuna y un beneficiario (12.5%) se identifica de raza mestiza. Cuatro (50%) beneficiarios son de género femenino y cuatro (50%) de género masculino.

Figura 6
Grupo de estudio en San José, 1ª intervención, con la participación de jóvenes de Nueva Galilea



Nueva Galilea de Callarú

Esta ha sido la primera comunidad en visitar del recorrido. Aunque se muestra una infraestructura menos desarrollada en esta comunidad que en las otras, aquí se encontraron los beneficiarios más interesados y que lograron los avances más importantes. De hecho, en esta comunidad, varios adultos asistieron a las prácticas en las otras comunidades demostrando su interés en aprender melódica.

Figura 7
Grupo de estudio en Cahuide 1ª intervención con participantes de San José y Nueva Galilea



En esta comunidad de Nueva Galilea se lograron avances importantes en flauta dulce y en melódica, pues recibió instrucción en música en todas las intervenciones. Tanto el primer como el segundo año se realizaron inscripciones y la asignación de instrumentos para el aprendizaje

musical. Cada año se logró interpretar melodías en la flauta dulce con los niños. En más de un caso se brindó desayuno a alguno de ellos, pues no contaba con alimentación estable.

Hubo una asistencia regular de adultos exceptuando las ocasiones que debían ausentarse de la comunidad y así lo comunicaban. Los estudiantes de melódica lograron la lectura de melodía y cifrado en la mayoría de casos, aunque algunos se ausentaron después de adjudicarles la melódica. En la comunidad se observó la transmisión del conocimiento de los estudiantes de melódica más avanzados para los demás, favoreciendo y estimulando el aprendizaje incluso por imitación.

La tabla 4 resume los participantes de todas las intervenciones en Nueva Galilea de Callarú, donde se evidencia una mayor presencia de jóvenes y adultos que en las otras comunidades.

Tabla 6

Distribución de beneficiarios de la comunidad Nueva Galilea de Callarú

Rangos de Edades	Cantidad	Instrumento musical		Género		Etnia		
		Flauta	Melódica	Masculino	Femenino	Ticuna	Yagua	Mestizo
11 años o menor	12	10	2	7	5	10	0	2
entre 12 y 15 años	10	6	4	4	6	9	0	1
entre 16 y 21 años	3	2	1	2	1	3	0	0
entre 22 y 35 años	2	0	2	2	0	2	0	0
mayor de 36 años	3	0	3	3	0	3	0	0
Totales:	30	18 (60.0%)	12 (40.0%)	18 (60.0%)	12 (40.0%)	27 (90.0%)	0 (00.0%)	3 (10.0%)

Varios participantes de Nueva Galilea completaron con éxito las guías de estudio en la 4ª intervención. En el caso de la flauta dulce, lograron interpretar melodías regionales y comunitarias utilizando dos registros en la flauta. Por su parte, con la melódica, alcanzaron la habilidad de interpretar ritmos de cumbia ticuna, enlazando acordes con inversiones de manera fluida. Se han podido registrar varios videos⁴ en los que se observa a los aprendices de melódica interpretar ritmos regionales en grupo. También se ha registrado que varios adultos han aprendido a tocar el teclado–secuenciador en las prácticas de la misa evangélica pasando a formar parte activa del rito religioso. La iglesia de Nueva Galilea cuenta con un teclado–secuenciador CT–X5000 Casio, y un micrófono con equipo de amplificación. Anteriormente, este teclado permaneció inactivo pues el culto se realizaba con grabaciones digitales de canciones de alabanzas, y con el progreso en las intervenciones se ha visto que los beneficiarios utilizan constantemente el teclado durante el culto.

4. <https://www.youtube.com/@creamusica>

Figura 8
Grupo de estudio en Nueva Galilea, 2ª intervención



Evaluación Cualitativa

Al final de la 4ª intervención se realizó una entrevista a Elias, estudiante de melódica, para conocer su opinión sobre aspectos de la intervención musical. Hemos resaltado las siguientes respuestas de la entrevista:

Sobre su percepción de la música: “La música para mí es algo que es bonito, que es sonable en esta zona o en toda parte, en todo el mundo... podemos hacer algo para cantar, para danzar, para gozarnos, para estar feliz escuchando las músicas”.

Sobre su cambio en la percepción y su aprendizaje: “Ahora con lo que he sido, que he aprendido, me ha cambiado mucho a mí el ritmo que yo mismo voy a crear música... lo que yo esperaba y no pensaba primero”.

Sobre el impacto de la intervención en la comunidad: “Creando esa música en comunidad de Galilea... muchas comunidades van a decirnos y ellos es lo que estamos aprendiendo”. Donde indica que su comunidad servirá de referencia de avance musical respecto a otras comunidades.

También resalta la influencia sobre las actividades de la iglesia en la comunidad: “Vamos a crear... Nuevas alabanzas. Buscando la Biblia aparece todo y uno avanza, saca el ritmo. No imitando a otro, sino uno mismo ya sacando”.

Respecto de beneficios para los jóvenes y niños y el futuro de la comunidad: “Los niños más tienen más concentrada la mente... pueden salir adelante porque tiene la mente concentrada”.

En conclusión: Las citas reflejan un impacto positivo en la percepción individual de la música, el fortalecimiento comunitario y eclesial, y el potencial futuro de los participantes.

Figura 9

Elias posa con su familia frente a su vivienda en Nueva Galilea de Callarú



Conclusión

En los ejercicios introductorios realizados en todas las comunidades, los participantes generalmente demostraban una buena entonación al realizar los ejemplos de lectura musical. Además, completaron satisfactoriamente los ejercicios polirrítmicos.

Los niños de Cahuide de Yanayacu que recibieron instrucción en flauta durante una semana, aprendieron las notas musicales en la flauta y desarrollaron la capacidad de leerlas en pentagrama. Se completó la canción “Estrellita”.

Durante la segunda intervención en Nueva Galilea, se produjo un video artístico y promocional con los estudiantes de melódica, destacando el paisaje de los bosques inundados por los ríos desbordados⁵ mientras los beneficiarios practican los acordes.

En Nueva Galilea, ya en la tercera intervención se notaban los avances que por cuenta propia habían logrado los adultos en la melódica. Se pudo registrar que un beneficiario adulto interpretaba en la melódica, por cuenta propia, melodías comunitarias.⁶ Este proceso demostró que incluso en ausencia del profesor, lograban estudiar y continuar aprendiendo en su comunidad.

Los estudiantes más constantes en el aprendizaje de flauta dulce y melódica lograron completar las actividades de la guía de aprendizaje en la cuarta intervención. En el caso de la melódica, cuatro adultos avanzaron hasta dominar el conocimiento necesario para interpretar música comunitaria. Por su parte, cuatro niños con flauta dulce completaron las lecciones más avanzadas de música regional, interpretando canciones como “El camaleón”, “Pandilla”, “Yanacita” y “Anaconda”⁷

5. <https://www.youtube.com/watch?v=-6nhYn84oYM>

6. <https://www.youtube.com/watch?v=9xuhNhhzK4Y>

7. Pueden verse los videos completos ordenados por año en: <https://www.youtube.com/@creamusica>

Los niños que finalizaron el curso de flauta dulce al final de la cuarta intervención en Nueva Galilea recibieron como premio una melódica. En este caso se verán obligados a aprender la melódica con la guía y con asistencia de otros beneficiarios adultos de la comunidad que ya han cursado melódica. Esto estrechará los lazos de permanencia del conocimiento entre los miembros de la comunidad en adelante. En este mismo sentido pudo constatarse que los hijos de un beneficiario adulto, que eran niños menores a 4 años de edad, aprendían por imitación del adulto, evidenciando la transferencia del conocimiento en la comunidad y en su lengua materna.

Durante la 3ª y 4ª intervenciones a través del análisis auditivo, los estudiantes de melódica estudiaron los acordes de varias canciones del ritmo evangelista. También se armonizaron melodías populares ticuna, como “El camaleón”, junto con algunas melodías e improvisaciones.

En registros de video más recientes ha podido constatarse que los beneficiarios de melódica de Nueva Galilea continúan practicando música en las actividades de su comunidad y comparten su conocimiento con otras comunidades ticuna, enseñando a tocar la melódica.

Figura 10

Familia de beneficiarios posa frente a su vivienda tradicional en Nueva Galilea de Callarú



La intervención educativa musical realizada en las comunidades ticuna y yagua durante 2023–2024 ha mostrado una efectividad notable en el fortalecimiento de la identidad cultural y la cohesión social a través de la educación musical adaptada. A partir de las visitas e interacciones con estas comunidades, el proyecto Siembra Musical evidencia que los instrumentos, como la flauta dulce y la melódica, proporcionaron a los participantes habilidades que no solo mejoraron sus capacidades técnicas, sino también su conexión con el patrimonio musical comunitario. La teoría de la educación musical comunitaria apoya esta iniciativa al señalar que la música puede actuar como un medio para la expresión y transmisión de valores culturales, lo cual es crítico en la revitalización del idioma ticuna y sus prácticas tradicionales en el contexto de la globalización y la apertura al comercio.

La antropología cultural aplicada en la educación en comunidades indígenas refuerza la importancia de adaptar los métodos educativos a las particularidades de estas poblaciones. Las guías musicales simplificadas y las estrategias de enseñanza para adultos permiten una inclusión efectiva en un contexto de recursos limitados. Además, el aprendizaje en comunidad, documentado en videos y observaciones, demuestra cómo la música se convierte en una práctica generacional en la que niños y adultos colaboran, aprendiendo y reforzando el uso del idioma nativo a través de canciones religiosas y melodías locales. Esto se observa particularmente en Nueva Galilea de Callarú, donde los participantes lograron avanzar en la interpretación de ritmos característicos del teclado–secuenciador, utilizados en sus actividades comunitarias.

Desde la perspectiva del aprendizaje significativo, la metodología empleada, que parte de conocimientos previos sobre canciones y tradiciones locales, promueve una asimilación profunda del contenido musical. Los participantes pudieron conectar los conceptos musicales de la guía con melodías que ya les eran familiares, lo cual facilitó el aprendizaje de técnicas y acordes en la melódica y flauta. Los avances observados en la autogestión de aprendizaje durante los periodos de ausencia de instructores, también resaltan el papel de la motivación intrínseca en este proceso educativo, siendo un indicador del impacto de la intervención en la sostenibilidad del aprendizaje musical y cultural en estas comunidades.

Figura 11

Pose de nuestro beneficiario para su registro en video, y vista de la comunidad Nueva Galilea de Callarú



Ha sido visible el progreso de los beneficiarios más aplicados al verlos tocar el teclado en actividades evangélicas en la comunidad, acompañando cantos en idioma ticuna. Los niños lograron interpretar canciones regionales de dificultad básica. Los beneficiarios han demostrado su capacidad de interpretación musical con los conocimientos adecuados para fortalecer las expresiones musicales de su comunidad. El conocimiento musical es transmitido entre los miembros de la comunidad y algunos aprenden por imitación observando a otros. La inclusión de adultos ha

sido vital para observar la transferencia de conocimiento intergeneracional, demostrado por la manera en cómo los más jóvenes aprenden en su núcleo familiar, fuera de los espacios de la clase.

Tanto los instrumentos musicales como las guías de aprendizaje permanecieron en la comunidad. Aunque no todos los beneficiarios progresaron hasta alcanzar el aprendizaje completo de la guía y algunos se retiraron tempranamente, el aprendizaje, junto con los instrumentos musicales, quedan en un estado de uso potencial, que puede retomarse posteriormente incluso por otros miembros de la comunidad. Esto abre el potencial para un desarrollo posterior, donde los avanzados servirán de guía para los iniciados en aprender los instrumentos musicales. La intervención educativa musical no solo ha logrado los objetivos técnicos de aprendizaje musical, sino que también ha fortalecido los lazos culturales y ha permitido a las comunidades intervenidas, con énfasis en la comunidad ticuna Nueva Galilea de Callarú, retomar la práctica de su idioma y expresiones culturales comunitarias en una red de aprendizaje y práctica musical.

Figura 12

Pose de nuestro beneficiario para su registro en video, con vista de los canales fluviales en época de crecida



Los resultados destacan la importancia de diseñar programas educativos que respeten y se adapten a los contextos culturales, contribuyendo al aprendizaje significativo y al fortalecimiento de las tradiciones comunitarias.

Rol de autores CrediT

RLRCH:	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 <i>Antec: Revista Peruana de Investigación Musical</i> .

Agradecimientos

Quiero agradecer en primer lugar a mi esposa Flor por ser parte importante de este proyecto, y a la empresa Zentrica Digital SAC por unir esfuerzos para lograr estos objetivos.

Referencias

- Anderson, L. (1958). Vocabulario breve del idioma ticuna. *Tradicón, Revista Peruana de Cultura* 8(21), 53–68.
- Anderson, L. (1966). The structure and distribution of ticuna Independent Clauses. *Linguistics*, 4(20), 5–30. <https://doi.org/10.1515/ling.1966.4.20.5>
- Aretz, I. (2001). *Música tradicional de los pueblos indígenas de América Latina*. Editorial Universitaria.
- Ausubel, D. P. (1968). *Educational psychology: A cognitive view*. Holt, Rinehart and Winston.
- Belaúnde, L. E., Letts, P., y Sullón, K. (2016). *Woxrexcüchiga: El ritual de la pubertad en el pueblo ticuna*. Ministerio de Cultura.
- Campbell, P. S., y Wiggins, T. (2013). *The Oxford handbook of children's musical cultures*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199737635.001.0001>
- Comisión Nacional para el Desarrollo y Vida sin Drogas (DEVIDA). (2017). *Estrategia Nacional de Lucha Contra las Drogas 2017 – 2021*. https://www.devida.gob.pe/documents/20182/314196/Estrategia_FINAL_castellano2.pdf
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. Basic Books.
- Güereca, R., Blásquez, L. I. y López, I. (2016). *Guía para la investigación cualitativa: etnografía, estudio de caso e historia de vida*. Universidad Autónoma Metropolitana. <http://bdjc.iaa.unam.mx/items/show/272#lg=1&slide=>
- Hill, J. D. (2018). Native musical traditions and changing global soundscapes in South America. En B. Brabec de Mori, M. Lewy, & M. A. García (Eds.), *La música y los pueblos indígenas* (pp. 167–177). Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.
- Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI) (2017). *Loreto: Compendio estadístico*. https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1501/libro.pdf
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Ministerio de Educación. (2018). *Lenguas originarias de Perú*. Quad/Graphics Perú S.
- Morey, H., & Sotil, G. (2000). *Panorama histórico de la Amazonía peruana: Una visión desde la Amazonía*. Municipalidad Provincial de Maynas.
- Monkemeyer, Helmut. (1971). *Método para tocar flauta dulce soprano*. Moek Verlag n.º. 2064.

- Ochoa Gautier, A. (2020). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth–Century Colombia*. Duke University Press.
- Ramírez, Y. G., Ríos, N., Gallardo, E. (2022). Quena amazónica: expresión artística y cultural en la música peruana. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 19, 121–129. <https://dx.doi.org/10.5209/reciem.75752>
- Revoredo, R. L. (2024). Experiencia y reflexiones sobre la educación musical en una comunidad nativa ticuna de la amazonía peruana. *Revista AV Notas*, 17, 9–23.
- Sagredo, H. (1997). *El núcleo melódico*. Fundación Vicente Emilio Sojo.
- Salazar, L. (1988). Intento de aproximación a la música amazónica: introducción al estudio de la música del oriente peruano. *Shupihui*, 13(47), 315–320.
- Schippers, H. (2013). Community Music Contexts, Dynamics and Sustainability. *The Oxford handbook of community music*. Oxford University Press.
- Seeger, A. (2004). *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. University of Illinois Press.
- Stoll, D. (1985). *¿Pescadores de hombres o fundadores del imperio? El Instituto Lingüístico de Verano en América Latina*. Ediciones Abya–Yala.



Nelson Leandro Rodríguez Vega
(Concepción, 1987)



Es Doctor en Artes con mención en Música por la Pontificia Universidad Católica de Chile, Magíster en Artes con mención en Musicología por la Universidad de Chile y Licenciado en Educación y Profesor de Música por la Universidad de Concepción de Chile. Posee un Diplomado en Estética y Filosofía. Actualmente, se desempeña como docente de Historia de la Música en el Departamento de Música de la Universidad de Concepción, y es investigador colaborador del proyecto “Márgenes” que investiga la música urbana en Chile (FONDECYT N°1240900). Desde 2017 se ha especializado en el estudio del rap y la cultura hip-hop en Chile con investigaciones publicadas en revistas académicas de Chile, España, Argentina, Brasil, Perú y Estados Unidos.

Experiencias de la inmigración latinoamericana en Chile: el caso de los hiphoperos en la ciudad de Concepción

Urban experiences of Latin American immigration in Chile: the case of hiphoppers in the city of Concepción

Nelson Leandro Rodríguez Vega

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

nelsonrodriguez@udec.cl

 <https://orcid.org/0000-0002-6438-5128>



Resumen

El texto presenta un primer acercamiento a la presencia de inmigrantes latinoamericanos hiphoperos en Concepción, Chile. Como parte de mi tesis doctoral sobre el desarrollo contemporáneo del hiphop en esta ciudad, mi objetivo es explorar cómo estos inmigrantes se están adaptando e integrando socioculturalmente, están llevando a cabo sus prácticas artísticas y establecen vínculos entre sí y con los hiphoperos locales. La realización del trabajo de campo arrojó algunas ideas iniciales que son interesantes para comenzar a entender este fenómeno. Uno de los aspectos que destaco es cómo estos inmigrantes valoran positivamente su residencia o estadía en Concepción en comparación con otras urbes de Chile. El texto ilumina sobre las diferencias en las experiencias de la inmigración en un mismo contexto nacional a partir del caso de un grupo socialmente situado.

Palabras claves

Inmigración; Hiphop; Concepción; Chile

Abstract

The text presents a first approach to the presence of hiphop Latin American immigrants in Concepción, Chile. As part of my doctoral thesis on the contemporary development of hiphop in this city, my purpose is to explore how these immigrants are adapting and integrating socioculturally, are carrying out their artistic practices and establishing links with each other and with local hiphoppers. Conducting the field work yielded some initial ideas that are interesting to begin to understand this phenomenon. One of the aspects that I highlight is how these immigrants positively value their residence or stay in Concepción in comparison with other cities in Chile. The text realizes the differences in the experiences of immigration in the same national context based on the case of a socially situated group.

Como citar: Rodríguez, N. (2025). Experiencias de la inmigración latinoamericana en Chile: el caso de los hiphoperos en la ciudad de Concepción. ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 9(1), 237–258. <https://doi.org/10.62230/antec.v9i1.259>



Enlace para este artículo: <https://doi.org/10.62230/antec.v9i1.259>

Keywords

Immigration; Hiphop ; Concepción; Chile

Recibido: 2 de febrero / Revisado: 28 de marzo / Aceptado: 23 de abril

Introducción

El texto presenta un primer acercamiento a la presencia de inmigrantes latinoamericanos hiphoperos en Concepción,¹ Chile. Como parte de mi tesis doctoral (Rodríguez Vega, 2025) sobre el desarrollo contemporáneo del *hiphop* en esta ciudad, mi objetivo es explorar cómo estos inmigrantes se adaptan e integran socioculturalmente, cómo llevan a cabo sus prácticas artísticas y de qué modo establecen vínculos entre sí y con los hiphoperos locales. La realización del trabajo de campo arrojó algunas ideas iniciales que son interesantes para comenzar a entender este fenómeno. Uno de los aspectos que destaco es cómo estos inmigrantes valoran positivamente su residencia o estadía en Concepción frente a otras urbes del país donde se establecieron previamente (o están viviendo en la actualidad), como específicamente son la capital Santiago o urbes del norte del país que son centros más expuestos al arribo de inmigrantes (Lube Guizardi & Garcés, 2012; Fuentes & Hernando, 2019; Razmilic, 2019; Soto–Alvarado, 2020).

En términos sencillos, los inmigrantes hiphoperos han encontrado en Concepción una ciudad ideal para vivir debido a varios factores clave como la calidad de vida, las oportunidades laborales, el óptimo desarrollo de la cultura del hiphop y la buena relación con la población local. Según ellos, esta combinación hace que su integración tanto social como artística sea mucho más fluida. Como resultado, varios han decidido establecerse de manera permanente en Concepción, o pretenden hacerlo en el futuro próximo, para el caso de quienes están de paso por esta ciudad. Así, parto de la premisa de que la experiencia como inmigrante en Chile puede variar según la ciudad de residencia, destacando la importancia de los contextos locales para comprender el fenómeno migratorio en el siglo XXI (Gómez y Martínez, 2012).

Aun cuando realizo una comparación con otras ciudades de Chile (particularmente Iquique, a través del análisis de una canción de rap que expresa las experiencias de discriminación de dos inmigrantes hiphoperos en esa ciudad del norte), mi objetivo no es retratar a Concepción como un lugar perfecto para los inmigrantes ni sugerir que la inmigración esté exenta de generar conflictos en la sociedad local. Más bien, mi interés radica en entender la presencia de hiphoperos latinoamericanos en Concepción, una ciudad donde la migración aún no es tan visible como en otros lugares del país.

Este texto se estructura en tres secciones principales. La primera aborda el impacto de la inmigración en Concepción. La segunda narra las experiencias de los inmigrantes hiphoperos en dicha ciudad a través de entrevistas semiestructuradas: se examinaron aspectos como la calidad de vida, la integración social, la participación en la escena del hiphop, las oportunidades laborales y la percepción de discriminación. La tercera sección arroja luz sobre la situación de la inmigración en Iquique, contrastando así Concepción con una ciudad donde la presencia de inmigrantes es

1. Concepción es una ciudad localizada en la zona centro-sur de Chile, distante aproximadamente a 500 kilómetros de la capital Santiago. Se trata de un núcleo urbano relevante a nivel económico y productivo en Chile, con una población que supera el millón de habitantes. La ciudad también se destaca por su proyección artística y cultural que se remonta desde la segunda mitad del siglo XIX, especialmente en el ámbito musical (Masquiarán y Pincheira, 2020).

notablemente más marcada; además de presentar datos cuantitativos sobre la inmigración en Iquique, analizó la canción “Por culpa del extranjero” donde dos raperos de origen venezolano comparten sus vivencias como inmigrantes en esa ciudad.

“Por culpa del extranjero” es de autoría de Mistiko, un rapero venezolano que vive en Iquique gran parte del año, pero que durante los meses de verano se traslada a Concepción para participar de batallas de *rap* y trabajar haciendo *freestyle* como música callejera (*busking*). La perspectiva de este rapero es sugerente, porque muestra dos visiones un tanto opuestas sobre la ola migratoria latinoamericana en Chile: una menos favorable vinculada a su residencia en Iquique y reflejada en la letra de su canción, y otra más positiva relacionada con su paso por Concepción y respaldada a nivel testimonial.

Desde un punto de vista metodológico, la información se obtuvo a través de entrevistas a inmigrantes hiphoperos que residen o han estado de paso por Concepción entre 2017 y 2023. La muestra incluyó a diez participantes (nueve hombres; una mujer), con edades entre 20 y 35 años. Se contactó a todos los sujetos que cumplían con el perfil de interés, lo cual proporcionó una muestra completa que fundamenta ideas y reflexiones sobre las diversas situaciones, problemáticas y experiencias de la inmigración por parte de este grupo social. Precisa también indicar que algunos nombres de inmigrantes han sido anonimizados con el propósito de salvaguardar su integridad, dada su situación migratoria irregular. Por último, se entrevistó a algunos hiphoperos de Concepción para contar con una visión sobre cómo estos inmigrantes se están integrando a los espacios locales del *hip-hop* y la vida urbana de esta ciudad.

En este artículo busco ofrecer una comprensión matizada del fenómeno de la inmigración latinoamericana en Chile a través de las experiencias de un grupo de jóvenes inmigrantes hiphoperos. A la par, propongo una perspectiva de estudio un tanto innovadora sobre la cultura del *hip-hop* chileno. A diferencia de muchos trabajos que han tendido a centrarse en aspectos musicales y textuales (Rekedal, 2014; Muñoz-Tapia y Rodríguez Vega 2022; 2024a; 2024b) y su potencial político (Moraga y Solorzano, 2005; Quitzow, 2005; Poch, 2011; Tijoux *et al.*; 2012, Donoso, 2018; Pinchot, 2020), este trabajo postula aportar una mirada más amplia y actualizada sobre el *hip-hop* en Chile al poner de relieve las aportaciones de los inmigrantes, quienes están aportando nuevas narrativas, estilos y perspectivas que se articulan con las dinámicas de transnacionalismo que caracterizan actualmente a la región latinoamericana.

Inmigración latinoamericana en Concepción, Chile

El censo de 2017 registró que la población extranjera en la región del Biobío, donde se encuentra localizada la ciudad de Concepción, aumentó un 46% con relación a la anterior medición de 2002 (Mera *et al.*, 2017). Según el Servicio Nacional de Inmigraciones, en 2023 los inmigrantes en esta región sumaron un total de 13.698 personas. La mayoría está establecida en el Gran Concepción,² con una marcada presencia de las nacionalidades venezolana, colombiana, haitiana y ecuatoriana.³

Como acontece en otras partes del territorio chileno, la llegada de extranjeros de origen latinoamericano está motivada principalmente por la búsqueda de mejores oportunidades de vida (Cerdeña, 2014; Araneda *et al.*, 2017; Campusano *et al.*, 2019). Concepción no es una ciudad prioritaria de la inmigración en Chile. Los extranjeros establecidos en esta urbe, lo han hecho con escasas

2. El Gran Concepción es una conurbación que integra diferentes núcleos urbanos políticamente autónomos. La comuna de Concepción es el eje de las principales actividades económicas, administrativas y servicios de dicha conurbación.

3. Fuente: <https://serviciomigraciones.cl/wp-content/uploads/estudios/Minutas-Comuna/BI/Concepcion.pdf>

referencias previas y a partir de recomendaciones de otros inmigrantes que les han aconsejado buscar mejores posibilidades en ciudades distintas a Santiago y del norte del país (Cerda, 2014).

Algunos recientes trabajos resaltan aspectos positivos de la inmigración latinoamericana en Concepción. Por ejemplo, los inmigrantes perciben una mayor seguridad en comparación a sus países de origen sobre variables como delincuencia y narcotráfico (Cerda, 2014; Aranedo *et al.*, 2017). La menor sensación de discriminación es otro indicador destacado. Un estudio sobre haitianos expuso cómo éstos notan una clara diferencia entre vivir en Santiago y Concepción. En la capital, experimentaron múltiples episodios de discriminación, mientras que en Concepción se han sentido plenamente integrados por sujetos locales que los tratan como iguales (Campusano *et al.*, 2019). Esta observación podría respaldar la idea de que en Concepción los inmigrantes son valorados en su individualidad y no como parte de colectivos nacionales estereotipados (Mera *et al.*, 2017); condición que dista de aquello que acontece en Santiago (Márquez y Correa, 2015).

Pero también hay trabajos sobre la inmigración en Concepción que resaltan aspectos negativos como la discriminación. En el marco de accesibilidad educacional, jóvenes extranjeros perciben un buen trato en las aulas por parte de sujetos locales, pero igualmente reconocen recibir comentarios sobre su nacionalidad o cultura que les genera un cierto daño emocional (Alarcón *et al.*, 2017). Inmigrantes de nacionalidad peruana, colombiana, venezolana y boliviana acusaron un trato diferenciado en atención de salud, educación, trabajo y otros espacios sociales (Gómez y Salas, 2015). Por último, ecuatorianos indican discriminación indirecta en la forma de bromas hechas sobre etnia, raza y nacionalidad (Cerda, 2014).

Además, se han detectado otras problemáticas sociales que enfrentan los inmigrantes en Concepción. Un dilema común es la precariedad laboral, ya que muchos en situación migratoria irregular se ven en la obligación de aceptar trabajos de jornadas largas, salarios bajos y trato despectivo por parte de empleadores que aprovechan la vulnerabilidad social para no cumplir con todas las normas que impone el código del trabajo en Chile (Gómez y Salas, 2015; Aranedo *et al.*, 2017; Durán, 2020).

Así, la inmigración latinoamericana en Concepción puede presentar una serie de matices interesantes de atender. Por un lado, el aumento en la llegada de extranjeros sugiere que esto tendría repercusiones significativas en el paisaje urbano y las dinámicas sociales y culturales a nivel local. Pero Concepción está lejos de ser una ciudad de alta concentración extranjera, ni tampoco un destino prioritario de la inmigración en Chile, lo que propone que esta tesis debe ser revisada en el contexto de la realidad chilena en su conjunto. También es cierto que se menciona una positiva experiencia de la inmigración latinoamericana, pero a la vez se advierten algunos dilemas que están afrontando los extranjeros en la ciudad. En este sentido, la perspectiva que ofrece un grupo socialmente situado como son los hiphoperos puede ofrecer más antecedentes sugerentes sobre el fenómeno de la inmigración en Concepción.

Experiencias de inmigración en la ciudad de Concepción: el caso de los hiphoperos latinoamericanos

Existe un total consenso entre los inmigrantes hiphoperos sobre una positiva experiencia viviendo en Concepción. Los parámetros que fundamentan esta valoración incluyen aspectos como calidad de vida, inserción social a través de la música y el baile, oportunidades laborales y falta de discriminación que puedan enfrentar en su condición de extranjeros.

En primer lugar, estos inmigrantes señalan encontrar en Concepción un refugio ideal debido a su dinámica urbana más pausada, especialmente en comparación con la frenética actividad de Santiago. En la capital se enfrentaron diariamente a una densidad poblacional

abrumadora que afectaba negativamente su calidad de vida; las horas punta se convertían en un desafío al intentar usar el transporte público junto a largos desplazamientos y el constante tránsito que consumían muchas horas de su día. En contraste, Concepción ofrece una gestión más eficiente de estas variables urbanas, lo que la convierte en un entorno más acogedor y en sintonía con sus expectativas personales.

El testimonio del bailarín venezolano de *break dance*, D. E. ejemplifica esta visión sobre Concepción. Aparte de destacar un ritmo de vida más pausado que le recuerda a su ciudad natal, este *b-boy*⁴ enfatiza otros aspectos clave como el clima y el paisaje. Estas cualidades son determinantes, no solo en su propia decisión de establecerse en Concepción, sino también en su deseo de que otros miembros de su familia lo sigan:

A mí me gusta mucho Concepción, porque es como mi ciudad donde vivía yo allá en Venezuela; también porque la gente es tranquila y yo me siento como en casa. Tampoco es que me sienta cien por ciento, sino que, por lo menos, por la tranquilidad de la ciudad. También el clima, porque por donde yo estoy, hace mucho calor, pero hay montañas, y claro, entonces... pero me gusta el frío y el mar que allá no lo tenía. Mi plan es traerme a mi hermano. Acá estoy viviendo con otro hermano. Entonces el plan es reunirnos acá y quedarnos. (D. E. comunicación personal, 5 de junio, 2023)

Otro aspecto clave es el desarrollo del *hiphop* en Concepción. Aunque estos inmigrantes reconocen que la ciudad tiene un circuito de *hiphop* menos masivo en comparación con Santiago, igualmente valoran las numerosas actividades que ofrece la ciudad a lo largo del año. Estas incluyen desde batallas de *rap* en parques al aire libre hasta festivales de *break dance* que suelen celebrarse en espacios cerrados. Así es cada vez más común observar a inmigrantes participando en distintas instancias del *hiphop* de Concepción. En la esfera del *break dance*, por ejemplo, bailarines como Saulo Do Santos de Brasil y M. E. de Venezuela han ganado varias competencias locales de la especialidad dancística, siendo también a menudo invitados a ejercer como jurados de estos eventos.

En las batallas de *rap*, algunos inmigrantes también alcanzaron un alto reconocimiento por sus habilidades en la improvisación de rimas, como dictan los casos de Keiser, Balenciaga y Antonio Ceballos (“Lince”). Este último rapero menciona cómo se ha integrado a las batallas de *rap* locales, y cómo ha ido haciéndose un nombre en la escena:

Me ha ido bien en las batallas [de *rap*] de acá, gracias a Dios. Bueno, llegué con Keiser y qué hizo él, ya había ganado un par de batallas aquí, entonces me sirvió para superar el miedo, que es natural en un país distinto. Y he hecho amistades en las batallas de *rap*, bastantes. Te voy a poner que un setenta por ciento de las personas de las batallas, que suelen asistir comúnmente en Concepción, ya al menos saben quién soy, y me agradó mucho. Porque ya, como que una vez fui a batallar aquí en Concepción, y en una batalla se me acercó una persona y me dijo que me conocía, porque había visto una de mis batallas en Ecuador. ¡Dios!, o sea, no, no me imaginé que habían visto una batalla mía desde aquí. Aparte de eso, se me acercan personas a decirme que “me gusta, me gusta tu estilo, me gusta cómo rapeas”. (Antonio Ceballos comunicación personal, 25 de abril, 2022)

Estos inmigrantes también destacan cómo se han sentido integrados a la comunidad local de hiphoperos, quienes los acogen como iguales a partir de compartir un mismo estilo de vida. Por su

4. Bailarín de *break dance*.

parte, los hiphoperos de Concepción valoran a los inmigrantes, no solo por compartir una cultura musical común y por tener habilidades artísticas en el *hiphop*, sino también por su esfuerzo de encontrar mejores condiciones de vida fuera de sus ciudades y países de origen, y su perseverancia frente a la discriminación y la estigmatización que recae sobre ciertos grupos extranjeros en Chile.

Paulo Ferreira, un rapero de Concepción que trabaja haciendo improvisación de *rap* en el centro y transporte público de la ciudad, enfatiza la tenacidad de los inmigrantes hiphoperos quienes se sostienen económicamente con esta actividad y a la par desafían estereotipos negativos en el proceso:

Tengo muchos amigos inmigrantes que también se dedican al arte callejero, amigos venezolanos, colombianos, amigos peruanos. Sí, en el centro de Concepción he visto un par de cabros [jóvenes], dos o tres que he visto haciendo música, que son inmigrantes. Y bueno, son humanos que vienen con la necesidad de surgir, quizás algunos más. Vivir el día a día por las circunstancias y todo lo que está pasando en los países de donde ellos vienen. Y a veces les cuesta más, porque no quiero decir que la gente en Chile sea racista, pero a veces la discriminación hacia el migrante sí está. De repente la delincuencia y todo eso conlleva que la gente diga, “ya, no queremos ver más a estos venezolanos o colombianos!” Entonces igual les cuesta un poquito más, a veces, salir a la calle y ganarse el pancito por todas esas cosas. (Paulo Ferreira, comunicación personal, 25 de junio, 2022).

Ciertamente, la música y el baile tienen el potencial de generar vínculos significativos entre inmigrantes y la población local (Campos, 2006), ya que la cultura es un medio efectivo de interacción entre distintos grupos nacionales (Caba y Rojas, 2014). Respecto a la actual ola migratoria latinoamericana en Chile, Marisol Facuse y Maximiliano Tham (2022) en su estudio sobre actividades musicales realizadas por inmigrantes en la capital Santiago, destacan cómo estos espacios propician un intercambio social enriquecedor con chilenos interesados genuinamente por conocer otras culturas. Además, los trabajos de Facuse y Rodrigo Torres (2017; 2018) con especial énfasis en la comunidad peruana en Santiago, subrayan cómo prácticas artísticas, muchas veces vinculadas a expresiones de religiosidad popular, facilitan un diálogo intercultural efectivo entre distintos grupos nacionales.

Desde esta perspectiva, la integración que experimentan los inmigrantes hiphoperos en Concepción se debe a cómo el *hiphop* fomenta una identidad y sentido de pertenencia común, permitiendo que personas de diferentes nacionalidades, contextos sociales y culturas conecten de manera empática e incluso solidariamente.

Figura 1

Grupo de raperos inmigrantes compartiendo con raperos chilenos en batallas de rap celebradas en el Parque Bicentenario, comuna de Concepción



Nota. Fotografía tomada por el autor, 19 de marzo de 2022.

Por otra parte, los inmigrantes hiphoperos han encontrado en la práctica musical callejera un recurso efectivo para sobrevivir económicamente. Todos los informantes coinciden en haber recurrido a esta actividad durante su estadía en Concepción. Para muchos, fue su primera fuente de ingresos debido a la dificultad para acceder a empleos formales, dado su estatus migratorio irregular y la falta de redes de contacto establecidas, en la línea de la precariedad laboral que deben enfrentar muchos jóvenes inmigrantes latinoamericanos en Chile (Aravena y Alt, 2012).

Estos hiphoperos han improvisado rimas en el transporte urbano y han bailado *break dance* en lugares emblemáticos como la Plaza de la Independencia y otros paseos peatonales del centro de Concepción. Según relatan, la práctica musical callejera en Concepción es más conveniente en comparación con otras ciudades chilenas. Por ejemplo, Antonio Ceballos y M. Q. señalan que en Santiago existe una saturación de raperos, tanto inmigrantes como chilenos que improvisan *rap* en el transporte público. Esta situación conduciría a una respuesta menos entusiasta por parte de los pasajeros y, por lo tanto, a menores ingresos económicos, lo que contrasta con la experiencia más favorable que han tenido en Concepción:

Todo el que viene busca Santiago para vivir. En ese momento, en lo que yo laboraba era cantando a punta de *freestyle*, o de *rap*. Me estuve manteniendo así. Entonces qué hice: busqué otro lugar, sabiendo, en comparación, de lo que podía ganar en Santiago y lo que se puede ganar por aquí [Concepción]. Este es un sector donde yo ya estoy establecido. Es un sector que no está muy desgastado en escuchar a raperos extranjeros rapeando. Entonces, la gente apoya un poco más. Y la verdad es que sí me ha funcionado bastante, de esto vivo. (Antonio Ceballos comunicación personal, 15 de mayo, 2022)

Hermano, aquí [Concepción] hay menos venezolanos, y vaina... para uno... puede trabajar bien, sí sabes. Santiago es una ciudad más grande, pero hay más, muchos más venezolanos, y vaina. Entonces, así es muy difícil el trabajo de rapear en las micros. Además, que allá no están viendo muy bien a los extranjeros. Entonces la vida es más difícil en todo sentido” (M. Q. comunicación personal, 12 de junio, 2022).

Siguiendo en el contexto de la música callejera, muchos de estos inmigrantes también destacan la viabilidad de desempeñar tal actividad en el espacio público (o de acceso público). Los testimonios recopilados revelan una actitud positiva por parte de conductores de autobuses que casi siempre permiten subir para improvisar *rap*. Mencionan también que rara vez tuvieron problemas con las autoridades locales, para el caso de quienes bailan *break dance* en el centro de la ciudad. Algunos, incluso, elogian la labor policial local, observando un trato más respetuoso cuando se fiscaliza a artistas callejeros o a quienes realizan actividades económicas informales, una diferencia notable en comparación con sus experiencias en sus países de origen y otras ciudades de Chile; la percepción general entre estos inmigrantes es que en Concepción hay una aceptación más amplia y una tolerancia mayor hacia el arte callejero que facilita su desenvolvimiento y contribuye a una mejor integración en la vida urbana de la ciudad.

Estas impresiones positivas sobre la música callejera en Concepción contrastan con las críticas de algunos raperos locales, especialmente en relación con la fiscalización que ocurre en el centro de la ciudad donde una normativa sanciona a los músicos que no cuentan con un permiso municipal.⁵ Según relatan algunos raperos de Concepción que practican la música callejera, llevar a cabo esta actividad puede ser complicado debido a lo que perciben como una vigilancia dirigida hacia los artistas callejeros, además de una discriminación hacia jóvenes raperos que pueden ser vistos como marginales debido a su apariencia física y vestimenta. Frente a estos antecedentes, la presencia de inmigrantes añade perspectivas significativas al análisis de la música callejera en Chile y, específicamente, en Concepción; los inmigrantes hiphoperos traen consigo experiencias de vida distintas y características sociales diversas, lo cual influye en su percepción de un mismo fenómeno social.

Por último, la percepción general de baja discriminación también contribuye a una experiencia urbana gratificante para estos inmigrantes. Destacan muestras de apoyo por parte de la población local, quienes valoran sus historias de superación personal y ofrecen ayuda en forma de dinero, comida, alojamiento, ropa y oportunidades laborales (más allá del ámbito de la música callejera). Esta actitud solidaria refuerza la sensación de integración y aceptación que están experimentando.

La rapera colombiana D. S. comparte cómo la comunidad local muestra empatía hacia los inmigrantes. Un incidente ilustrativo ocurrió durante un viaje en tren interurbano en Concepción, cuando ella y otro rapero inmigrante fueron increpados por una guardia de seguridad debido a la prohibición de actividades artísticas en dicho medio de transporte. No obstante, fueron defendidos por un grupo de pasajeros que intercedió para que se les permitiera continuar con su actuación:

Tuve un incidente con Angelito, que estábamos trabajando en el tren. Una señora... y bueno, como que trabaja ahí, se nos puso... nos puso a decirnos cosas, a elevar la voz para decir que nos fuéramos para nuestro país. Que eso que estábamos haciendo estaba prohibido. Y, pues, de por sí... lo típico

5. Fuente: <https://www.concepcion.cl/transparencia/documentos/ordenanzas/ORDENANZA-6-2014.pdf>

que se escucha. Pero, bueno... en fin... la señora se alteró mucho y, ¡Eva! los chilenos, dos chilenas, un chileno, se pararon, y como para defendernos. ¡Pues señora, qué le pasa! o sea... Ya en sus palabras, en sus palabras chilenas, le dijeron que no, o sea, que nos dejara tranquilos, pero porque no estábamos haciéndole daño a nadie... si me entiendes... Entonces, sí he notado así apoyo al inmigrante, que ojo, no pasa en todos lados. (D. S. comunicación personal, 11 de junio, 2022)

En líneas generales, varios factores confluyen para que estos inmigrantes valoren a Concepción como un lugar idóneo para vivir. Pero una baja percepción de discriminación parece desempeñar un papel especialmente decisivo en esta experiencia urbana. A su vez, esto marcaría una diferencia con otros contextos urbanos en Chile, como lo expresa Mistiko en su canción de *rap* “Por culpa del extranjero”, donde intenta reflejar la discriminación que enfrentan los inmigrantes latinoamericanos en la ciudad de Iquique.

“Por culpa del extranjero”

Jim Carvajal, conocido como Mistiko, es un rapero venezolano residente en Chile desde 2020. A comienzos de 2018, en medio de una fuerte crisis económica y protestas sociales en su país de origen, tomó la decisión de emigrar. Él y su novia cruzaron la frontera hacia Colombia, luego pasaron por Ecuador y finalmente llegaron a Perú. En Lima, estuvieron alrededor de un año. Ahí Mistiko trabajó como ayudante de cocina y en su tiempo libre improvisaba *rap* en autobuses para aumentar sus ingresos económicos. Finalmente, resolvieron emigrar a Chile donde ambos tenían algunos amigos y familiares establecidos en Iquique, quienes les informaron sobre mejores condiciones de vida y oportunidades de empleo.

En Iquique, Mistiko y su novia pudieron establecerse mejor. Alquilaron una vivienda y comenzaron una nueva etapa al convertirse en padres. A lo largo del tiempo en esta ciudad, Mistiko ha tenido varios empleos, aunque nunca ha abandonado la música callejera que sigue siendo una fuente alternativa de dinero. Además, ha continuado con su carrera musical en el *rap*, grabando música original, y se ha integrado activamente a una escena local de *freestyle* o batallas de *rap*.

Justamente, la inquietud de Mistiko por el *freestyle* lo ha llevado a recorrer Chile. A fines de 2021 recorrió la zona centro y sur del país. Específicamente en Concepción, tenía un amigo rapero también inmigrante (Antonio Ceballos), quien lo invitó a quedarse durante los meses de verano en su casa donde vive con otros raperos extranjeros de origen latinoamericano. Estando en Concepción, Mistiko sintió un profundo agrado por la ciudad desde un estilo de vida más relajado, la respuesta positiva hacia la música callejera, las batallas de *rap* y el trato amable y solidario hacia los inmigrantes que experimentó durante su estadía. Por eso ha regresado varias veces a Concepción, sobre todo en la temporada veraniega, expresando su interés en establecerse con su familia en esta ciudad en el futuro próximo, ya que percibe que en Iquique las oportunidades para los inmigrantes no son tan prometedoras:

En Concepción, por los meses que he estado viviendo, he estado platicando seriamente con mi núcleo familiar, por así decirlo, de cambiarnos de ciudad, irnos a una ciudad como para vivir mejor, tener una buena calidad de vida. Yo veo [a] Iquique, quizás por ser frontera, una ciudad un poco más caliente, como más movida, como por decir Santiago que todo es movido, se mueve a otra velocidad. Concepción es como una ciudad más tranquila, las personas pueden llegar a ser más amables, quizás porque no está aún dañada por los rencores que hay entre chilenos y venezolanos, con colombianos, peruanos. Son experiencias diferentes. También hay más oportunidades para los extranjeros. (Jim Carvajal comunicación personal, 24 de mayo, 2022)

Ahora bien, el caso de Mistiko es interesante porque otorga algunas referencias sobre la experiencia de la inmigración en Chile, en contextos urbanos diferentes. Su residencia en Iquique puede definirse como no tan idónea respecto de lo que declara sobre Concepción; una idea que se sustenta en el discurso de una de las canciones más virales de este rapero, “Por culpa del extranjero” (disponible para ser escuchada en el siguiente link⁶).

Esta canción desarrolla en su letra un discurso crítico sobre la inmigración en Chile. Tanto Mistiko (creador de la letra) como su compañera de interpretación, Tokyo, expresan su insatisfacción por la forma en que se atribuyen culpas a los extranjeros con relación a algunas problemáticas sociales que están afectando a Chile. La canción comienza con un coro o estribillo, que después reaparece en cuatro oportunidades más, y donde se expone de entrada una homogeneización negativa de la inmigración al afirmar que los extranjeros ocupan puestos de trabajo, causan desabastecimiento y contribuyen al aumento de la inflación. El enojo se presenta irónicamente, ya que cada verso finaliza con la pregunta “¿por qué?” declamada por un coro, y Mistiko responde “por culpa del extranjero”.

Tabla 1

Canción “Por culpa del extranjero”

Tokyo: mantengo la pega⁷ y nunca tengo dinero

Coro: ¿por qué?

Mistiko: por culpa del extranjero

Mistiko: qué gueá, voy al super, no encuentro lo que quiero

Coro: ¿por qué?

Mistiko: por culpa del extranjero

Mistiko: por culpa del extranjero

Mistiko: el dólar a una luca, brígido compañero

Coro: ¿por qué?

Mistiko: por culpa del extranjero, el extranjero, el extranjero, el extranjero, el extranjero, el extranjero, por culpa del extranjero.

Musicalmente, este estribillo se distingue por su desarrollo melódico, generando así un contraste con el estilo vocal característico del *rap* que tiende a mantener el texto en una sola nota de recitación (Segreto, 2017). En lugar de eso, se presenta un canto que se extiende a través de diferentes alturas musicales. También destaca la dinámica de pregunta y respuesta entre Mistiko y Tokyo, enriquecida por los variados contornos melódicos que ambos cantantes exploran, junto con sus registros y timbres vocales distintivos.

6. <https://www.youtube.com/watch?v=yTJZqzokv6c>

7. Trabajo

Figura 2

Primera parte del estribillo en la interpretación de Mistiko, Tokyo y un coro

♩ = 110

System 1:
Tokyo: Treble clef, 4/4 time, melody starting with a quarter rest, eighth notes, and a quarter note.
Coro: Treble clef, 4/4 time, rests for the first two measures, then a quarter rest followed by a quarter note.
Mistiko: Treble clef, 4/4 time, rests for both measures.

System 2:
Tokyo: Treble clef, 4/4 time, rests for both measures, with a triplet '3' above the first measure.
Coro: Treble clef, 4/4 time, rests for the first two measures, then a quarter rest followed by a quarter note.
Mistiko: Treble clef, 4/4 time, melody starting with a quarter rest, eighth notes, and a quarter note, with a quintuplet '5' above the first measure.

System 3:
Tokyo: Treble clef, 4/4 time, rests for the first two measures, then a quarter rest followed by a quarter note, with a quintuplet '5' above the first measure.
Coro: Treble clef, 4/4 time, rests for the first two measures, then a quarter rest followed by a quarter note.
Mistiko: Treble clef, 4/4 time, melody starting with a quarter rest, eighth notes, and a quarter note, with a quintuplet '5' above the first measure.

Nota. Transcripción hecha por el autor.

Figura 3

Segunda parte del estribillo en la interpretación Mistiko, Tokyo y un coro



The musical score consists of two systems of three staves each. The first system starts at measure 7. The top staff is labeled 'Tokyo' and contains a whole rest followed by a double bar line and repeat sign. The middle staff is labeled 'Coro' and contains a whole rest followed by a double bar line and repeat sign. The bottom staff is labeled 'Mistiko' and contains a complex melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes, and a measure with a '5' above it. The second system starts at measure 9. The top staff is labeled 'Tokyo' and contains a whole rest followed by a double bar line and repeat sign, with first and second endings marked '1.' and '2.'. The middle staff is labeled 'Coro' and contains a whole rest followed by a double bar line and repeat sign. The bottom staff is labeled 'Mistiko' and contains a complex melodic line with eighth notes and a measure with a '5' above it.

Nota. Transcripción hecha por el autor.

Las estrofas se interpretan en un estilo de *rap* tradicional. La primera, cantada por Tokyo (preferentemente en la nota *fa*), desarrolla un texto que se enfoca en disputar el estereotipo del inmigrante como delincuente, y en defender a los extranjeros demostrando que son personas que han llegado a Chile a mejorar sus vidas. Esta rapera relata cómo comienza su jornada laboral en la madrugada para proporcionar comida y un techo a su familia. Asimismo, destaca la perseverancia que pueden desarrollar los inmigrantes a pesar de enfrentar escenarios desfavorables en los territorios de llegada.

Tabla 2

Estrofa interpretada por Tokyo

Me levanto todos los días a las cinco de la mañana,
 le hablo a mi hijo para salir con ganas.
 Voy al trabajo y una señora me reclama,
 porque le intentaron robar esta mañana.
 Pero señora, acaso usted no me ve trabajando,
 por qué no le reclama al que está robando.
 No a mí, yo llevo trabajando todos los días,
 para pagar el alquiler, para pagar la comida.
 Me quedé sin trabajo, pero esta chama no se deja,

tomé la decisión de ponerme a hacer las cejas.
 Me critican sin saber que un local es mi sueño,
 recuerda que lo grande viene de lo pequeño.

Luego, la segunda estrofa, interpretada por Mistiko (preferentemente en la nota *re*), destaca el esfuerzo, la educación y las actitudes positivas que pueden tener los extranjeros. A diferencia de Tokyo, su discurso es más directo porque expone a quienes tienen una apreciación negativa de la inmigración. Esto se interpreta como una crítica hacia personas xenófobas.

Tabla 3

Estrofa interpretada por Mistiko

Hola, buenos días pasajeros, permite que rime
 ¡no, no quiero que me asesine! (coro)
 Tiene razón soy asesino, un ladrón,
 porque mato aburrimiento y le robo el corazón.
 Hay gente buena en Colombia, en Ecuador y Perú,
 hay quienes salen a trabajar, antes de que salga la luz.
 Hay gente educada con valores y actitud,
 si tú solo ves lo malo, el problema eres tú.
 Así que amigo, antes de decir que te tienen chato,
 y meterlos a todos en el mismo saco,
 recuerda que somos los mismos ante los ojos de Dios.
 Así que júzgame por las acciones que haga yo.

Por otra parte, esta crítica social se refuerza desde la acción dramática que presenta el videoclip. Destaca un evidente enfado manifestado a nivel de expresividad corporal. Es interesante notar que cada uno de estos raperos desarrolla un personaje musical distintivo (Auslander, 2006). Por un lado, Tokyo encarna a una mujer extrovertida, irónica y agresiva que se refleja, sobre todo, en su gestualidad facial. En las partes en las que rapea en solitario, su actuación incluye movimientos desafiantes que coinciden con un rapear furioso, evidenciado en un volumen de voz elevado (casi gritando). Mistiko luce menos extrovertido, pero aun así comunica irritación en sus gestos. Esta diferencia en la actuación agrega dinamismo a la interpretación musical de la canción, permitiendo que las personalidades y emociones de ambos raperos se destaquen de manera efectiva.

Figura 4
Performance de Tokyo en el marco de la primera estrofa de la canción



Nota. Fotograma de videoclip subido a YouTube.

Figura 5
Performance de Mistiko en el marco de la segunda estrofa de la canción



Nota. Fotograma de videoclip subido a YouTube.

La escena final del videoclip es altamente sugestiva de aquello que se plantea en la letra. A lo largo de la narrativa visual, se observa diferentes escenarios que forman parte de la vida cotidiana de estos raperos en Iquique: un salón de barbería, un estudio de tatuajes, un autobús donde Mistiko se sube a hacer música callejera, y una calle donde un grupo de inmigrantes se encuentra socializando. Cuando concluye la música y el canto, en una especie de *outro* dramático, se muestra una fiscalización de la identidad de los inmigrantes por parte de la policía. Esta acción simboliza que la autoridad ha llegado a poner fin a la convivencia y diversión de éstos, dando cuenta de la desconfianza que enfrentan los extranjeros en Iquique.

Figura 6

Fotograma de la escena final del videoclip en que se realiza un control de identidad a un grupo de inmigrantes por parte de la policía



Nota. Fotograma de videoclip subido a YouTube.

En síntesis, Tokyo y Mistiko desafían con determinación algunos estereotipos negativos que a menudo recaen sobre los extranjeros en Chile, especialmente la vinculación implícita que se hace entre inmigración y delincuencia. Sus discursos buscan concientizar sobre que el atribuir una responsabilidad exclusiva a los inmigrantes de los problemas sociales que están afectando a la sociedad chilena, no es una explicación válida o justa. Ambos raperos trabajan creativamente desde la música para desmitificar tal percepción, mostrando que los extranjeros sí pueden ser individuos que luchan por una vida mejor y están dispuestos a trabajar arduamente para lograrlo. De esta manera, buscan promover una comprensión más empática de la inmigración.

Ahora bien, esta canción responde a un contexto específico de la inmigración latinoamericana en Chile. Desde comienzos de la década de 2020, esta ola migratoria ha estado generando fuertes tensiones, especialmente en aquellas ciudades donde hay un mayor flujo de inmigrantes. Entre los argumentos comunes que se escuchan por parte de quienes se oponen a la llegada de extranjeros al país, se cuentan la percepción de una falta de control fronterizo, la preocupación por la seguridad pública arguyendo que los inmigrantes pueden traer consigo conductas delictivas, así como preocupaciones relacionadas con la seguridad y aseo en la ocupación de los espacios públicos, lo cual puede responder a una condición histórica de la sociedad chilena respecto a no estar acostumbrada a la llegada masiva de extranjeros (Castillo Haeger y Del Castillo Oyarzún, 2014; Navarrete, 2017; Scherman *et al.*, 2022). Este tipo de diatriba hacia los inmigrantes en Chile surge, sobre todo, en momentos de crisis económica (González *et al.*, 2019), ya que subyace la idea de que los extranjeros son competidores laborales de la población local (Aravena y Alt, 2012).

En la zona norte de Chile, el principal punto de entrada para una inmigración irregular, se han producido diversas manifestaciones contra la constante llegada de extranjeros. Así ha ocurrido particularmente en Iquique. La primera protesta tuvo lugar a finales de 2021 y reunió alrededor de cuatro mil personas que pedían mayores restricciones en las fronteras. Unos meses después, en medio de una protesta convocada por una agresión sufrida por algunos policías a manos de inmigrantes, se produjo un revelador acto de violencia cuando varios manifestantes incendiaron

carpas y pertenencias de extranjeros instalados en el espacio público.⁸ En otras ciudades como Arica y Antofagasta (norte del país), así como en la capital, Santiago, también se han registrado muestras de rechazo hacia la creciente oleada migratoria en Chile.

Desde finales de la década de 2010, en algunos países de América Latina se ha incrementado la violencia contra los inmigrantes, como se evidencia en la quema de campamentos improvisados de personas en situación migratoria irregular (Joseph y Ceja, 2021). Este fenómeno se relaciona estrechamente con la exposición más directa a flujos migratorios (González *et al.*, 2019), y las consiguientes repercusiones sociales que aquello conlleva (Joseph y Ceja, 2021).

En Iquique, esta dinámica se expone de manera muy marcada. Según datos proporcionados por el Servicio de Migraciones de Chile,⁹ la población extranjera en esa ciudad ha experimentado un sustancial incremento. En 2002 se registraban tan solo 435 residentes extranjeros, pero para el año 2021 la cifra ascendió a 46.671; aunque podría ser aún mayor debido al alto ingreso irregular al país. Otro dato relevante es que Iquique alberga aproximadamente el 70% de toda la población inmigrante de la Región de Tarapacá, una zona fronteriza con Bolivia donde a menudo ingresan extranjeros por pasos no habilitados. Tales estadísticas reflejan la reveladora influencia que la inmigración está teniendo en el entorno urbano de Iquique.

En este contexto, la canción de Mistiko retrata parte de sus vivencias como extranjero en una ciudad donde la inmigración está siendo motivo de controversia. A pesar de que él y su familia han prosperado en comparación con la realidad que experimentaban en Venezuela hace algunos años atrás, Mistiko tiene la aspiración de vivir en un entorno diferente como puede representar Concepción u otra ciudad donde la presencia de una diáspora latinoamericana sea menos marcada. Él mismo asevera que la alta concentración migrante en Iquique genera tensiones con la población local, lo que está limitando sus oportunidades de desarrollo personal y bienestar familiar. Este tipo de problemática social está llevando a muchos inmigrantes, entre ellos varios hiphoperos, a buscar oportunidades más allá de los centros urbanos habituales de la inmigración en Chile.

Figura 7

Mistiko (polera azul) participando de batallas de rap en el Parque Bicentenario de Concepción



Nota. Fotografía tomada por el autor, 19 de marzo de 2022.

8. Fuente: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-58732902>

9. Fuente: <https://serviciomigraciones.cl/wp-content/uploads/estudios/Minutas-Comuna/TA/Iquique.pdf>

Conclusiones

La experiencia de los inmigrantes hiphoperos ilumina el fenómeno migratorio latinoamericano en Chile. En ciudades como Concepción, la inmigración puede suscitar significados diferentes respecto a urbes que presentan una alta concentración de personas extranjeras.

Con todo, lo desarrollado en este texto no proporciona conclusiones definitivas sobre las experiencias de los inmigrantes en Chile. El ámbito específico de la música, y específicamente de la cultura del *hiphop*, limita la capacidad para dar respuestas certeras a todas las posibles preguntas que puedan surgir sobre este tema. Por lo tanto, resulta fundamental ampliar la muestra para incluir inmigrantes con diversas características sociales (por ejemplo, a un número mayor de mujeres), y considerar diversos contextos urbanos en Chile, lo que permitirá un estudio más completo de un fenómeno como la experiencia migratoria, que tiene más implicaciones sociológicas que (etno)musicológicas.

Hay que advertir que Concepción está lejos de ser un refugio perfecto para los inmigrantes en Chile. Como revelan recientes trabajos, los extranjeros en la ciudad se enfrentan a desafíos como la precariedad laboral, la burocracia estatal, la carencia de protección social y una discriminación encubierta. Sobre este último punto, todos los sujetos entrevistados en esta investigación no reportan haberse sentido discriminados, aunque sí mencionan algunos comentarios o bromas por parte de sujetos locales que pretenden evidenciar diferencias raciales y culturales. Es posible que estos hiphoperos no perciban tales actitudes como expresión de discriminación, ya que es habitual que los inmigrantes relativicen las críticas como un agradecimiento hacia las sociedades receptoras donde se sienten a gusto (Gil citado en Gissi *et al.*, 2019). Entonces, el hecho de que hasta el momento no ocurran protestas contra la inmigración en Concepción u otra expresión de desagrado, como sí ha ocurrido en Iquique u otras ciudades, no significa necesariamente que la sociedad local no caiga en contradicciones sobre la inmigración.

Una valoración positiva sobre Concepción que realizan los inmigrantes hiphoperos puede estar también influida por la variable 'edad'. En vista que los hiphoperos son jóvenes que se encuentran en una etapa de alta moratoria social, sus respectivos desplazamientos, adaptación e integración social pueden ser procesos más cómodos frente a inmigrantes de un rango etario mayor. Dicho de otra forma, no tendría el mismo significado cruzar en solitario el desierto o vivir en espacios reducidos, respecto de tener bajo su responsabilidad a otras personas como sí sucede con quienes emigran en familia, de tal manera que las experiencias en la inmigración, tanto en Concepción como en otras ciudades de Chile, deben también interpretarse a la luz de las trayectorias individuales de sujetos con características sociales específicas.

En síntesis, explorar las experiencias urbanas de estos inmigrantes hiphoperos proporciona un valioso contexto inicial para estudiar su participación e integración al *hiphop* de Concepción. En investigaciones futuras, será interesante analizar los objetivos y las sensibilidades artísticas de este grupo, así como sus interacciones entre sí y con los hiphoperos locales. También es crucial abordar el papel del arte en la superación del desarraigo cultural y la nostalgia del retorno, además de examinar la posible creación de espacios musicales y dancísticos que reflejen la identidad nacional de los inmigrantes. Estos temas abrirán la puerta a un entendimiento más profundo de cómo se forma y evoluciona la cultura del *hiphop* en el contexto de la actual ola migratoria latinoamericana en Chile.

Rol de autores CrediT

NLRV:	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 financiada por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo del Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación, proyecto Fondecyt 1240900, Chile.
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 <i>Antec: Revista Peruana de Investigación Musical</i> .

Referencias

- Alarcón, M., Ruiz, S., Segura, C. y Vergara, G. (2017). Accesibilidad educacional desde la mirada de los inmigrantes latinoamericanos en el Gran Concepción. *Revista Electrónica de Trabajo Social*, 15, 9–17. <https://trabajosocial.udec.cl/wp-content/uploads/2023/08/REVISTA-TS-UDEC-15-2017.pdf#page=11>
- Araneda, D., Flores, I. y López, C. (2017). *Reconstrucción del significado de ciudadanía en la vida cotidiana de una comunidad de inmigrantes venezolanos en la ciudad de Concepción* [Tesis de grado, Universidad Andrés Bello]. Repositorio UNAB. <https://repositorio.unab.cl/server/api/core/bitstreams/db7c950f-9203-4fbd-909e-623703f2093d/content>
- Aravena, A. y Alt, A. (2012). Juventud, migración y discriminación en el Chile contemporáneo. *Última Década*, 36, 127–140. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362012000100006>
- Auslander, P. (2006). Musical Personae. *The Drama Review*, 50, 100–119. <https://doi.org/10.1162/dram.2006.50.1.100>
- Caba, S. y Rojas, M. (2014). Patrimonio migrante. Construcción social inclusiva e identitaria de la comunidad peruana en Santiago de Chile. *Estudios Avanzados*, 22, 86–115. <https://www.redalyc.org/pdf/4355/435541652008.pdf>
- Campos, J. L. (2006). Interculturalidad, identidad y migración en la expansión de las diásporas musicales. *Razón y Palabra*, 49. <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520713032.pdf>
- Campusano, R., Contreras, C. y Mora, R. (2019). *Significados que otorgan los vecinos de nacionalidad chilena y haitiana pertenecientes al territorio de Barrio Norte de la ciudad de Concepción, al reconocimiento del derecho a la participación social y comunitaria de esta comunidad de inmigrantes, bajo el concepto de dignidad humana* [Tesis de grado, Universidad Andrés Bello]. Repositorio UNAB. <https://repositorio.unab.cl/server/api/core/bitstreams/9a26163f-aa29-46ed-b3f3-f0c6705f6af9/content>
- Castillo Haeger, C. y Del Castillo Oyarzún, M. (2014). Paisaje urbano, sostenibilidad e inmigración en Santiago de Chile. *Revista Líder*, 24, 145–167. <https://revistas.ulagos.cl/index.php/liderchile/article/view/2404>
- Cerda, C. (2014). *La sociabilidad como proceso constructor de relaciones sociales: La experiencia vivida por los inmigrantes ecuatorianos en la comuna de Concepción* [Tesis de maestría, Universidad de Concepción]. Repositorio UDEC. http://repositorio.udec.cl/bitstream/11594/1601/1/Tesis_La_Sociabilidad_como_proceso_constructor_de_relaciones_sociales.Image.Marked.pdf
- Donoso, A. (2018). Ecopoesía y descolonización: el rap de Ana Tijoux. *Taller de Letras*, 63, 11–22. <https://doi.org/10.7764/tl6311-22>

- Durán, C. (2020). *Inserción laboral de inmigrantes profesionales de nacionalidad venezolana que han llegado a partir del año 2018 a la ciudad de Concepción en Chile* [Tesis de grado, Universidad de Concepción]. Repositorio UDEC. <http://repositorio.udec.cl/bitstream/11594/9660/1/Tesis%20Insercion%20laboral%20de%20inmigrantes%20profesionales%20de%20nacionalidad%20.Image.Marked.pdf>
- Facuse, M. y Tham, M. (2022). Los públicos de las escenas musicales migrantes: contribuciones para una sociología de la recepción. *Papers*, 107, 89–119. <https://doi.org/10.5565/rev/papers.2902>
- Facuse, M. y Torres, R. (2017). Músicas inmigrantes latinoamericanas en Santiago de Chile: el caso de la escena musical peruana. *Revista Musical Chilena*, 227, 11–47. <http://dx.doi.org/10.4067/s0716-27902017000100011>
- Facuse, M. y Torres, R. (2018). Las músicas migrantes latinoamericanas en Chile: identidades diaspóricas y mestizajes culturales. *Hallazgos*, 29, 111–132. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7086384> <https://doi.org/10.15332/1794-3841.2018.0029.05>
- Fuentes, A. y Hernando, A. (2019). Caracterización estadística de la inmigración en Chile. En I. Aninat y R. Vergara (Eds.), *Inmigración en Chile. Una mirada multidimensional* (pp. 379–407). Centro de Estudios Públicos (CEP). <https://www.cepchile.cl/investigacion/caracterizacion-estadistica-de-la-inmigracion-en-chile/>
- Gissi, N., Pinto, C. y Rodríguez, F. (2019). Inmigración reciente de colombianos y colombianas en Chile. Sociedades plurales, imaginarios sociales y estereotipos. *Estudios Atacameños*, 62, 127–141. <http://dx.doi.org/10.22199/issn.0718-1043-2019-0011>
- Gómez, P. y Martínez, M. (2012). Convivencia y conflicto en contextos locales de inmigración: Articulación de espacios de sociabilidad en los barrios madrileños. *Revista de Ciencias Sociales*, 28, 122–145. <https://www.redalyc.org/pdf/708/7082454007.pdf>
- Gómez, S. y Salas, E. (2015). *Una aproximación al ejercicio de derechos de adolescentes inmigrantes latinoamericanos residentes en Concepción* [Tesis de grado, Universidad del Biobío]. Repositorio UBB. http://repobib.ubiobio.cl/jspui/bitstream/123456789/2004/1/Gomez_Ramirez_Stephanie.pdf
- González, R., Muñoz, E., y Mackenna, B. (2019). Como quieren en Chile al amigo cuando es forastero: Actitudes de los chilenos hacia la inmigración. En I. Aninat y R. Vergara (Eds.), *Inmigración en Chile. Una mirada multidimensional* (pp. 321–346). Centro de Estudios Públicos (CEP). <https://www.cepchile.cl/investigacion/como-quieren-en-chile-al-amigo-cuando-es-forastero-actitudes-de-los-chilenos-hacia-la-inmigracion/>
- Joseph, H. y Ceja, I. (2021). Xenofobia, racismo y aporofobia. En I. Ceja y S. Álvarez (Eds.), *Migración* (pp. 59–68). CLACSO. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv2v88dpf.8?seq=1> <https://doi.org/10.2307/j.ctv2v88dpf.8>

- Lube Guizardi, M. y Garcés, A. (2012). Mujeres peruanas en las regiones del norte de Chile: Apuntes preliminares para la investigación. *Estudios Atacameños*, 44, 5–34. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-10432012000200002>
- Márquez, F. y Correa, J. J. (2015). Identidades, arraigos y soberanías. Migración peruana en Santiago de Chile. *Polis. Revista Latinoamericana*, 42, 1–19. <https://doi.org/10.4067/S0718-65682015000300009>
- Masquiarán, N. y Pincheira, R. (2020). La música de Concepción: desplazamientos, fricciones y conjeturas: Apuntes para una historia pendiente. En B. Lama y N. de Cortilla (Eds.), *Diagonal Biobío: Emergencia de la escena cultural penquista* (pp. 192–213). Dostercios.
- Mera, M. J., Martínez-Zelayaa, G., Bilbao, A. y Garrido, A. (2017). Chilenos ante la inmigración: un estudio de las relaciones entre orientaciones de aculturación, percepción de amenaza y bienestar social en el Gran Concepción. *Universitas Psychologica*, 16, 1–14. <https://doi.org/10.11144/javeriana.upsy16-5.cier>
- Moraga, M. y Solorzano, H. (2005). Cultura urbana Hip–Hop. Movimiento contracultural emergentes en los jóvenes de Iquique. *Última Década*, 13, 77–101. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362005000200004>
- Muñoz–Tapia, S. y Rodríguez Vega, N. (2022). La experiencia del casete como meta–dispositivo aglutinante en los inicios del rap en Santiago de Chile (1983–1999). *Revista Argentina de Musicología*, 23, 148–171. <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/421>
- Muñoz–Tapia, S. y Rodríguez Vega, N. (2024a). Las redes sociotécnicas de los primeros años del rap en Santiago de Chile (1984–1996): entre la “tecnó–dependencia” y la creatividad a contrapelo. *Revista Neuma*, 17, 52–72. <https://neuma.utralca.cl/index.php/neuma/article/view/259>
- Muñoz–Tapia, S. y Rodríguez Vega, N. (2024b). Entre lo Analógico–Digital y lo Underground–Mainstream. Las articulaciones del Rap de Santiago de Chile (1995–2000). *Música Hodie*, 24, 1–36. <https://doi.org/10.5216/mh.v24.80441>
- Navarrete, B. (2017). Percepciones sobre inmigración en Chile: Lecciones para una política migratoria. *Migraciones Internacionales*, 32, 179–209. <https://doi.org/10.17428/rmi.v9i32.893>
- Pinchot, R. (2020). Calle 13 and Ana Tijoux’s joyous rebellion: modeling transnational protest through lyric and song. *Latin American Music Review*, 41, 196–225. <https://doi.org/10.7560/LAMR41203>
- Poch, P. (2011). *Del mensaje a la acción. Construyendo el movimiento Hip Hop en Chile (1984–2004 y más allá)*. Quinto Elemento.

- Quitow, R. (2005). Lejos de NYC: el hip hop en Chile. *Bifurcaciones*, 2. https://www.bifurcaciones.cl/002/bifurcaciones_002_RQuitow.pdf
- Razmilic, S. (2019). Inmigración, vivienda y territorio. En I. Animar y R. Vergara (Eds.), *Inmigración en Chile: una mirada multidimensional* (pp. 101–147). Centro de Estudios Públicos Chile (CEP). <https://www.cepchile.cl/investigacion/inmigracion-vivienda-y-territorio/>
- Rekedal, (2014). El Hip–Hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo. *Lengua y Literatura Indoamericana*, 16, 7–30. <http://ojs.ufro.cl/index.php/indoamericana/article/view/268>
- Rodríguez Vega, N. (2025). *Música de la calle, inmigración y género como nodos de la cultura musical del hip–hop en Concepción, Chile* [Tesis de doctorado, Pontificia Universidad Católica de Chile]. Repositorio UC. <https://doi.org/10.7764/tesisUC/ART/102676>
- Segreto, M. (2017). A presença da fala na melodia do rap. *Música Popular em Revista*, 5, pp. 7–34. <https://doi.org/10.20396/muspop.v5i1.13123>
- Scherman, A., Etchegaray, N., Isabel Pavez, I. y Grassau, D. (2022). The influence of media coverage on the negative perception of migrants in Chile. *International Journal Environmental Research Public Health*, 19. <https://doi.org/10.3390/ijerph19138219>
- Soto–Alvarado, S. (2020). Los estudios sobre inmigración internacional en Chile en el siglo XXI. Un estado de la cuestión. *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, 1304, 1–23. <https://revistes.ub.edu/index.php/b3w/article/view/31496>
- Tijoux M. E., Facuse, M. y Urrutia, M. (2012). El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación? *Polis*, 11, 429–50. <https://journals.openedition.org/polis/8604>



Raúl Jonatan Aznarán Neyra
(Lima, 2000)



Licenciado en Educación Musical y Artes por la Universidad Peruana Unión, especializado en pedagogía musical y enfoques interdisciplinarios de la enseñanza artística. Cuenta con formación adicional en la CEPRE Bellas Artes de Lima y experiencia práctica como director de ministerios de alabanza e intérprete de guitarra y canto. Su investigación se centra en la integración de la música sacra y popular en la educación musical, con interés en su impacto formativo.



Daniel José Piñango Hernández
(Maturín, 1981)



Profesor universitario en la Facultad de Ciencias Humanas y Educación y director musical de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Peruana Unión, campus Lima. Es Licenciado en Música por la Universidad Nacional Experimental de las Artes y Magíster en Dirección Orquestal por la Universidad Simón Bolívar, Venezuela. Con formación internacional en dirección orquestal, ha dirigido orquestas en Venezuela, Colombia, Perú y Panamá. Fue director titular de la Orquesta Sinfónica Dr. Carlos Mohle, Subdirector de la Banda Oficial de Conciertos del Estado Monagas, Venezuela, por diez años, y profesor de dirección, clarinete y saxofón en el Conservatorio Josafat Roel Pineda y en el Conservatorio de Música de la UPeU, Lima. Actualmente, es doctorando en Gestión Educativa en la Universidad Peruana Unión, en Lima. Sus intereses incluyen música contemporánea y educación musical.

Preferencias musicales e inteligencia emocional en estudiantes peruanos de secundaria

Musical preferences and emotional intelligence in Peruvian high school students

Raúl Jonatan Aznarán Neyra

Universidad Peruana Unión

Lima, Perú

raulaznaran@upeu.edu.pe

 <https://orcid.org/0000-0003-4768-1416>



Daniel José Piñango Hernández

Universidad Peruana Unión

Lima, Perú

danielpinango@upeu.edu.pe

 <https://orcid.org/0000-0003-2176-9858>



Resumen

Los adolescentes pasan por grandes cambios en sus cuerpos, mentes y amistades, al tratar de adaptarse a lo que sus amigos y la sociedad esperan de ellos y lidian al mismo tiempo con muchos problemas. La armonía, en esta situación, influye en la cultura, las conexiones y la familia de los adolescentes, cuyas elecciones musicales están moldeadas tanto por factores sociales como su perspicacia emocional. Esta investigación busca examinar la conexión entre las preferencias melódicas y la astucia emocional en adolescentes de Lima Este. La investigación emplea una metodología numérica, amplitud asociativa y configuración no controlada, utilizando la métrica de correlación de rangos de Spearman para el examen. La “Encuesta de gustos musicales” de Ordóñez (2018) se administró a una cohorte de cuatrocientos adolescentes, de entre doce y diecisiete años. Los hallazgos indican que las personas no se sienten emocionalmente agudas, pero que les guste la música rock parece ayudarlos a encajar, y escuchar las melodías cristianas ayudan a manejar el estrés. Esto refleja cómo las predilecciones auditivas influyen en las reacciones afectivas y el manejo en los jóvenes

Palabras claves

Preferencias musicales; Inteligencia emocional; Adolescentes peruanos; Educación



Abstract

Teenagers go through major changes in their bodies, minds and friendships, trying to adapt to what their friends and society expect of them and dealing with many problems. Harmony, in this situation, influences the culture, connections, and family of adolescents, whose musical choices are shaped by social factors and their emotional insight. This research seeks to examine the connection between melodic preferences and emotional astuteness in adolescents in East Lima. The research employs a numerical methodology, associative breadth and uncontrolled configuration, using Spearman's rank correlation metric for examination. Ordonez's (2018) "Survey of Musical Tastes" was administered to a cohort of 400 adolescents, aged 12–17 years. The findings indicate that people do not feel emotionally sharp, but liking rock music seems to help them fit in, and listening to Christian tunes helps manage stress. This reflects how auditory predilections influence affective reactions and coping in young people.

Keywords

Musical preferences; Emotional intelligence; Peruvian adolescents; Education

Recibido: 10 de diciembre / Revisado: 17 de febrero / Aceptado: 25 de abril

Introducción

A nivel internacional, la etapa de la adolescencia inicia desde los diez años hasta los diecinueve años de edad. Por lo cual, durante esta etapa el adolescente experimenta cambios y necesidades propias; como en el nivel físico, mental y social (Organización Mundial de la Salud, 2021). Además, es un periodo en el que se desarrolla con gran intensidad el querer y poder estar relacionado con las tendencias actuales, las metas sociales, fortalezas y desventajas que encuentran en su entorno social (Espinoza *et al.*, 2022).

En el Perú, se realizó una encuesta digital por el MINSA enfocado en la salud mental y la inteligencia emocional que demuestra que el 29.6% de adolescentes entre los doce y diecisiete años de edad, presentan riesgos de padecer algún problema de salud mental o emocional (MINSA, 2021).

De cierta manera, el adolescente experimenta emociones a gran intensidad, como también, desajustes emocionales que complican manejarlas correctamente en una situación adversa. Por lo cual, conllevan al adolescente a tener mucha presión y confusión, causando diferentes trastornos emocionales como, por ejemplo: ansiedad, estrés, hasta en algunos casos, consecuencia de ello pueden llegar a perder la vida (Gutiérrez *et al.*, 2021).

Actualmente, los vínculos interpersonales y experiencias adolescentes son necesarios para un adecuado crecimiento de la inteligencia emocional (Gutiérrez *et al.*, 2021). De acuerdo con Mayer *et al.* (2004), la inteligencia emocional implica la capacidad de percibir, comprender, manejar y utilizar las emociones de manera eficaz, habilidades que resultan especialmente críticas durante la adolescencia, etapa en la que los jóvenes construyen su identidad emocional y social. Es en esa etapa cuando uno está más influenciado por todo lo que le rodea, en muchas instituciones se presenta falta de adaptabilidad con su entorno, mal manejo de estrés, impulsividad, arrogancia, daños verbales y emocionales en la institución y en el hogar (Broc, 2019).

De esta manera, la falta de inteligencia emocional en los ambientes académicos, muchas veces es originada por factores externos a la escuela, ya que, en su mayoría, los estudiantes

observados provienen de hogares disfuncionales, donde los adultos no logran manejar conflictos conjugales delante de sus hijos (Broc, 2019).

Por otro lado, encontramos un aspecto que influye de manera directa con el entorno social, cultural, las relaciones humanas y la familia; esta es la música (Benhamu, 2017). Suvi Saarikallio (2011) destaca que la música cumple un papel central en la autorregulación emocional de los adolescentes, y funciona como una herramienta cotidiana para gestionar estados de ánimo, reducir el estrés y reforzar el sentido de pertenencia. Muchos adolescentes, se encuentran al tanto de la tendencia. Por lo cual, adquieren todo lo que les rodea. Por ende, es afectada por muchos factores sociales y la inteligencia emocional también forma parte de la elección de las preferencias musicales (Bernal & Gil, 2019).

Cabe mencionar que, durante la revisión de estudios previos, se ha identificado la ausencia de investigaciones que hayan analizado ambas variables, específicamente en la población adolescente. Por lo tanto, se propone la realización de este trabajo para determinar la relación que existe entre las preferencias musicales y la inteligencia emocional en estudiantes de secundaria de Lima – Este. De esta manera, se sabrá qué género de música es recomendable para que escuchen los estudiantes, y que tengan un mejor manejo de sus emociones y la relación con su entorno. Para ello, se planteó una serie de objetivos específicos que permitieran un análisis detallado de las relaciones entre géneros musicales concretos y las dimensiones evaluadas de la inteligencia emocional. Particularmente, se buscó observar cómo géneros como el rock, reguetón, cumbia, balada y música cristiana se vinculan con componentes como la adaptabilidad, el manejo del estrés, el estado de ánimo general y las habilidades intra e interpersonales. Esta delimitación metodológica responde a la intención de explorar con precisión las formas en que cada estilo musical podría reflejar o influir en diferentes aspectos emocionales del adolescente.

Material y métodos

Diseño y contexto

Este trabajo de investigación tiene un enfoque cuantitativo de alcance correlacional, con diseño no experimental. Ya que ambas variables no se alteraron y se realizó una sola medición en el tiempo establecido. Asimismo, se recogieron datos para evidenciar hipótesis teniendo como base la medición numérica y también el análisis estadístico.

Participantes

La muestra estuvo conformada por 400 estudiantes del nivel secundario, con edades a partir de los doce a diecisiete años. Para el lugar donde se realizó el trabajo, escogimos instituciones educativas particulares de Lima Este, en el distrito de Ate. Por lo cual, se realizó la encuesta sin exclusión por conveniencia para ser viable trabajar con un grupo de estudiantes. Para la aplicación y recolección de datos se utilizaron dos instrumentos, el primero es la “encuesta sobre preferencias musicales” y el segundo es el “cuestionario de Inteligencia emocional”.

Instrumento

El primer instrumento es el cuestionario sobre preferencias musicales creado por Abel Aysano y Miguel Ángel Gallardo (2022), el cual consta de quince preguntas, las cuales se engloban en cinco dimensiones: Rock, reguetón, cumbia, balada y cristiana. Por lo cual, cuenta con la siguiente escala de valoración: Nunca (1), casi nunca (2), a veces (3), casi siempre (4) y siempre (5). Además, presenta

una confiabilidad elevada de 0.86 en el alfa de Cronbach. Es importante mencionar el caso de la música cristiana, ya que este género no aparece en los listados anteriores. Esto se debe a que, en el proceso de evaluación, no se consideró necesario incluirlo dentro de los sectores analizados, posiblemente por su nicho específico o por la metodología utilizada en la categorización de los géneros musicales. Sin embargo, por cuestiones culturales y regionales, los estudiantes sí conocen de este género; estas cuestiones culturales y regionales radican en la fuerte influencia de las comunidades religiosas, especialmente adventistas y evangélicas, que predominan en zonas como Ate, Ñaña, Carapongo, etc., donde las iglesias desempeñan un rol central en la vida social y familiar. Esta exposición frecuente a himnos y alabanzas cristianas, tanto en actividades eclesíásticas como en eventos comunitarios, aseguran que los adolescentes estén familiarizados con este estilo musical, incluso así no sea parte de las tendencias comerciales dominantes. Sin embargo, su exclusión del instrumento “Encuestas sobre preferencias musicales” de Aysanoa y Gallardo (2022) se debe a que el diseño original priorizó géneros de mayor difusión masiva (rock, reguetón, cumbia, balada) para captar preferencias amplias, omitiendo la música cristiana por su carácter de nicho específico y su menor representación en estudios previos de alcance general. En este trabajo, se optó por mantener dicha estructura para preservar la comparabilidad con investigaciones anteriores y evitar sesgos en la categorización, aunque se reconoce su relevancia cultural local, lo que justifica su inclusión como dimensión adicional evaluada por los estudiantes. Asimismo, se consideró que cada uno de los géneros musicales incluidos podía relacionarse de forma particular con ciertas dimensiones de la inteligencia emocional. Por ejemplo, se exploró si el rock guardaba relación con la adaptabilidad, si la música cristiana tenía vínculos con el manejo del estrés, y si otros estilos, como el reguetón o la balada, influían en el estado de ánimo o en componentes interpersonales. Esta correspondencia fue tenida en cuenta desde el planteamiento metodológico y orientó tanto la formulación de los objetivos como la aplicación del análisis correlacional.

En cuanto a la selección de los géneros musicales evaluados (rock, reguetón, cumbia, balada y cristiana), es importante señalar que esta elección respondió a dos criterios fundamentales: primero, la estructura original del instrumento validado por Aysanoa y Gallardo (2022), el cual prioriza géneros de amplia difusión en contextos educativos peruanos; y segundo, la necesidad metodológica de asegurar la comparabilidad con estudios previos en población adolescente. Aunque se reconoce que existen otros géneros musicales contemporáneos con alta popularidad entre adolescentes —como el trap, el rap, el K-pop, o la música electrónica—, estos no fueron considerados en la presente investigación para evitar una distorsión de la estructura validada del instrumento. Además, la inclusión de nuevos géneros requeriría una revalidación del cuestionario, lo cual escapaba al alcance de este estudio. Sin embargo, se sugiere que futuras investigaciones puedan adaptar o ampliar el instrumento, integrando estos géneros emergentes, con el objetivo de reflejar de forma más precisa la evolución dinámica de las preferencias musicales adolescentes en el Perú y su relación con variables psicoemocionales.

El segundo instrumento es el Inventario emocional BarOn ICE, diseñado por Bar-on (1997) y adaptado por Nelly Ugarriza Chávez y Liz Pajares del Águila (2006) en Lima Metropolitana. Además, presenta una confiabilidad con coeficientes entre .77 y .88. Asimismo, el instrumento cuenta con treinta ítems en forma abreviada, los cuales ayudaron a evaluar las dimensiones de la inteligencia emocional. Entre ellas, el componente intrapersonal, el personal, la adaptabilidad y el manejo de estrés. Por último, en este trabajo de investigación se calculó la correlación mediante la estadística de Pearson.

Procedimientos

Para la recolección de los datos, se utilizó un formulario virtual y físico conformado por tres secciones. En la primera sección, se consideró el consentimiento informado y el asentimiento de los participantes, en la segunda los datos sociodemográficos y en la tercera los ítems de los instrumentos a evaluar. El *link* del formulario fue enviado por WhatsApp. La recolección se realizó de manera presencial después de obtenerse el permiso institucional. Todo este proceso tuvo una duración de cinco días.

Resultados

Análisis descriptivo

Este análisis se enfoca en examinar las características más relevantes de los datos obtenidos sobre el nivel de inteligencia emocional con sus dimensiones y el predominio de las preferencias musicales. Este enfoque es esencial, ya que facilita la comprensión de los datos antes de avanzar hacia el análisis interferencial.

Tabla 1

Nivel de inteligencia emocional y sus dimensiones

Nivel	Rock		Reguetón		Cumbia		Balada		Cristiana	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Siempre	26	11.11%	15	6.41%	13	5.56%	13	5.56%	27	11.54%
Casi siempre	29	12.39%	39	16.67%	17	7.26%	36	15.38%	24	10.26%
A veces	59	25.21%	53	22.65%	70	29.91%	53	22.65%	36	15.38%
Casi nunca	58	24.79%	66	28.21%	58	24.79%	57	24.36%	49	20.94%
Nunca	62	26.50%	61	26.07%	76	32.48%	75	32.05%	98	41.88%
Total	234	100%	234	100%	234	100%	234	100%	234	100%

La tabla 1 refleja una distribución diversa en cuanto a los niveles de inteligencia emocional y sus dimensiones. En términos generales, se observa que la mayoría de los estudiantes, con un 88.03%, exhiben un nivel medio de inteligencia emocional. Además, un reducido porcentaje, representado por el 4.27%, muestra un nivel alto, mientras que el 7.69% presenta un nivel bajo. El componente intrapersonal, muestra una predominancia del nivel medio, con un 57.26%. En la dimensión interpersonal, el 36.75% presenta un nivel alto; sin embargo, es notable que gran parte de ellos (50.85%) exhiba un nivel bajo. La adaptabilidad destaca con un nivel medio (36.75%) y con un 23.50% que muestra un nivel bajo. En cuanto al manejo del estrés, la mayoría se encuentra en el nivel medio (79.22%), mientras que solo un 4.27% muestra un nivel alto. Respecto al estado de ánimo general, se aprecia una tendencia predominante hacia el nivel medio (79.91%), con una proporción menor que experimenta niveles más altos (79.91%) o bajos de ánimo (5.98%).

Tabla 2*Predominio en preferencias musicales*

Nivel	Rock		Reguetón		Cumbia		Balada		Cristiana	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Siempre	26	11.11%	15	6.41%	13	5.56%	13	5.56%	27	11.54%
Casi siempre	29	12.39%	39	16.67%	17	7.26%	36	15.38%	24	10.26%
A veces	59	25.21%	53	22.65%	70	29.91%	53	22.65%	36	15.38%
Casi nunca	58	24.79%	66	28.21%	58	24.79%	57	24.36%	49	20.94%
Nunca	62	26.50%	61	26.07%	76	32.48%	75	32.05%	98	41.88%
Total	234	100%	234	100%	234	100%	234	100%	234	100%

Los resultados de la tabla 2 muestran una variedad en las preferencias musicales de los estudiantes de secundaria encuestados. Se aprecia que la música rock es la que tiene la mayor proporción de respuestas en la categoría “Nunca” con un 26.50%, seguida por la música reguetón con un 28.21%. La cumbia, por otro lado, presenta un 32.48% de respuestas en la categoría “Nunca”, siendo esta la más alta entre todos los géneros. La balada muestra un porcentaje ligeramente menor en esta categoría con un 32.05%. Finalmente, la música cristiana tiene la mayor proporción de respuestas en la categoría “Nunca” con un 41.88%. Estos resultados sugieren una diversidad de gustos musicales entre los estudiantes, destacando una clara tendencia hacia el rechazo de la música cristiana y la cumbia en comparación con otros géneros musicales.

Análisis de normalidadHo: La significancia > 0.05 los datos son paramétricosHa: La significancia ≤ 0.05 los datos son no paramétricos**Tabla 3***Prueba de normalidad*

	Kolmogorov-Smirnova		
	Estadístico	gl	Sig.
Componente interpersonal	0.126	234	0
Componente intrapersonal	0.137	234	0
Componente de adaptabilidad	0.091	234	0
Componente de manejo de estrés	0.094	234	0
Componente de estado de ánimo	0.077	234	0.002
Inteligencia emocional total	0.062	234	0.028
Rock	0.182	234	0
Reguetón	0.199	234	0
Cumbia	0.192	234	0
Balada	0.189	234	0
Huayno	0.24	234	0
Preferencias musicales total	0.052	234	.200*

La tabla 3 certifica los valores obtenidos a través del estadístico Kolmogorov–Smirnov, utilizado para evaluar la normalidad de la distribución de los datos. Los resultados de este análisis revelaron una sig. bilateral menor a 0.05, indicando que los datos no cumplen con los supuestos de normalidad. Como consecuencia de estos hallazgos, se tomó la decisión de emplear el estadístico no paramétrico de Spearman para delimitar la relación entre las variables de estudio. Este enfoque metodológico permitirá una evaluación rigurosa y precisa de las relaciones entre las variables, garantizando la validez y la confiabilidad de los resultados obtenidos.

Análisis inferencial

El análisis inferencial se llevó a cabo con el objetivo de hacer generalizaciones sobre la población a partir de la muestra seleccionada, así como para comprobar las hipótesis planteadas, por lo cual, se utilizó la prueba de Rho Spearman para evaluar si existía una relación significativa entre la inteligencia emocional y las preferencias musicales.

Tabla 4

Objetivo general

		Preferencias musicales
Inteligencia emocional	Rho	.295**
	Sig. (bilateral)	0
	N	234

Los resultados presentados en la tabla 4 evidencian una sig. bilateral menor a 0.05, lo cual confirma la presencia de una relación estadísticamente significativa entre las preferencias musicales y la inteligencia emocional. El coeficiente Spearman ($\rho = .295$) revela una asociación positiva de grado bajo entre estas variables.

Tabla 5

Objetivo específico 1

		Rock
Inteligencia emocional	Rho	0.119
	Sig. (bilateral)	0.069
	N	234

Los resultados de la tabla 5 revelan que la sig. bilateral obtenida ($p = 0.069$) es mayor a 0.05. Esto indica que no hay evidencia suficiente para afirmar que existe una asociación significativa entre la inteligencia emocional y el rock. En consecuencia, se confirma la ausencia de relación entre estas variables.

Tabla 6
Objetivo específico 2

		Reguetón
Inteligencia emocional	Rho	0.105
	Sig. (bilateral)	0.108
	N	234

La tabla 6 señala una sig. bilateral ($p = .108$) mayor a 0.05, indicando que no hay evidencia suficiente para afirmar que existe una relación significativa entre la inteligencia emocional y el reguetón. En consecuencia, se confirma la ausencia de relación entre estas variables.

Tabla 7
Objetivo específico 3

		Cumbia
Inteligencia emocional	Rho	-0.006
	Sig. (bilateral)	0.928
	N	234

La tabla 7 revela una sig. bilateral ($p = .928$) mayor a 0.05, lo cual sugiere que no hay evidencia suficiente para afirmar que existe una significativa relación entre la inteligencia emocional y la cumbia. En consecuencia, se confirma la ausencia de relación entre estas variables.

Tabla 8
Objetivo específico 4

		Balada
Inteligencia emocional	Rho	0.033
	Sig. (bilateral)	0.611
	N	234

Los resultados de la tabla 8 muestran que la sig. bilateral obtenida ($p = .611$) es mayor a 0.05. Esto indica que no hay suficiente evidencia para afirmar que existe una relación significativa entre la inteligencia emocional y la balada. En consecuencia, se confirma la ausencia de relación entre estas variables.

Tabla 9
Objetivo específico 5

		Cristiana
Inteligencia emocional	Rho	0.098
	Sig. (bilateral)	0.133
	N	234

La tabla 9, reporta un valor de sig. bilateral ($p = .133$) mayor a 0.05, lo cual indica que no hay suficiente evidencia para afirmar que existe una significativa relación entre la inteligencia emocional y la música cristiana. Por lo tanto, se confirma la ausencia de relación entre estas variables.

Complementarias

Tabla 10
Correlación entre preferencias hacia el Rock y dimensiones de la inteligencia emocional

		Componente interpersonal	Componente intrapersonal	Componente de adaptabilidad	Componente de manejo de estrés	Componente de estado de ánimo
Rock	Rho	0.065	0.022	.229**	0.126	0.04
	Sig. (bilateral)	0.325	0.737	0	0.053	0.541
	N	234	234	234	234	234

Los resultados de la tabla 10 indican principalmente la ausencia de relación entre el rock y la mayoría de las dimensiones de la inteligencia emocional, dado que los valores de sig. bilateral son superiores a 0.05. No obstante, el componente de adaptabilidad muestra una relación significativa con el rock, con un valor de $p < .05$. Esta relación es positiva y de grado bajo, según el coeficiente de correlación de Spearman obtenido ($\rho = .229^{**}$).

Tabla 11*Correlación entre preferencias hacia el reguetón y dimensiones de la inteligencia emocional*

		Componente interpersonal	Componente intrapersonal	Componente de adaptabilidad	Componente de manejo de estrés	Componente de estado de ánimo
Reguetón	Rho	0.074	0.078	0.122	0.068	0.095
	Sig. (bilateral)	0.26	0.235	0.063	0.299	0.147
	N	234	234	234	234	234

Según la tabla 11, el análisis de correlación entre la música reguetón y las dimensiones de la inteligencia emocional muestra una falta de asociación significativa, considerando que el valor de sig. bilateral para todas las correlaciones es superior a 0.05. Estos hallazgos sugieren que, en este grupo de estudiantes, la música reguetón no está relacionada de manera significativa con los componentes evaluados de la inteligencia emocional.

Tabla 12*Correlación entre preferencias hacia la cumbia y dimensiones de la inteligencia emocional*

		Componente interpersonal	Componente intrapersonal	Componente de adaptabilidad	Componente de manejo de estrés	Componente de estado de ánimo
Cumbia	Rho	0.014	-0.058	0.044	-0.042	0.01
	Sig. (bilateral)	0.831	0.376	0.5	0.521	0.881
	N	234	234	234	234	234

Los datos presentados en la tabla 12 muestran que no hay relación significativa entre la música cumbia y los componentes, debido a que los valores de sig. bilateral fueron mayores a 0.05. Estos resultados sugieren que, dentro de este grupo estudiantil, la música cumbia no se asocia con los componentes evaluados de la inteligencia emocional.

Tabla 13*Correlación entre preferencias hacia la balada y dimensiones de la inteligencia emocional*

		Componente interpersonal	Componente intrapersonal	Componente de adaptabilidad	Componente de manejo de estrés	Componente de estado de ánimo
Balada	Rho	0	0.044	0.075	0.002	0.006
	Sig. (bilateral)	1	0.502	0.25	0.982	0.933
	N	234	234	234	234	234

La tabla 13 evidencia que la balada y los componentes no tienen una relación significativa, dado que el valor de sig. bilateral para todas las correlaciones es superior a 0.05. Estos hallazgos sugieren que, en este grupo de estudiantes, la música de estilo balada no está relacionada significativamente con los componentes de la inteligencia emocional evaluados.

Tabla 14

Correlación entre preferencias hacia la música cristiana y dimensiones de la inteligencia emocional

		Componente interpersonal	Componente intrapersonal	Componente de adaptabilidad	Componente de manejo del estrés	Componente de estado de ánimo
Cristiana	Rho	0.083	-0.038	0.006	.139*	0.074
	Sig. (bilateral)	0.205	0.561	0.928	0.034	0.259
	N	234	234	234	234	234

Los resultados de la tabla 14 indican ausencia de relación entre la música cristiana y la mayoría de las dimensiones de la inteligencia emocional, dado que los valores de sig. bilateral son superiores a 0.05. No obstante, el componente de manejo del estrés muestra una relación significativa con la música cristiana, con un valor de $p < .05$, siendo esta relación positiva y de grado bajo, según el coeficiente de correlación de Spearman obtenido ($\rho = .139^*$).

Discusión

En la etapa de la adolescencia se experimentan diversos cambios y necesidades, tanto en el área física, social como en la psicológica, lo que la convierte en un periodo donde se comparten influencias del entorno cultural, social y familiar. Una de dichas influencias es la música, la cual ejerce un impacto significativo en la vida del adolescente, ya que están en la etapa de encontrar personas que puedan compartir sus mismos gustos, con el fin de tener nuevas experiencias (Marín, 2023).

En relación con esto último, la música está estrechamente ligada a las emociones, pues basta con solo escuchar una melodía, para que esta modifique nuestro equilibrio emocional al transmitir significados implícitos y servir como medio no lingüístico para articular conceptos, afectos y estados anímicos. Asimismo, la inteligencia emocional es relevante en esa etapa, ya que permite regular las emociones y tomar decisiones que permitirán tener un futuro exitoso en la sociedad. Es por ello, que el presente estudio busca demostrar la relación entre la inteligencia emocional con las preferencias musicales.

Con respecto al objetivo general, los análisis determinaron que existe una relación positiva de grado bajo entre inteligencia emocional y preferencias musicales (sig bil = .000; $\rho = .295$), lo cual indica que la inteligencia emocional en el adolescente se relaciona con los gustos musicales en un grado bajo. Por otro lado, un estudio realizado por Aysano y Gallardo (2022) halló que no existe relación entre conducta y preferencias musicales (0.14), demostrando que, si el estudiante escucha más música o no, la conducta no se ve relacionada. De la misma forma, investigaciones previas hallaron que el uso de la música por parte de los adolescentes no siempre se relaciona directamente con síntomas de ansiedad o depresión (Papinczak *et al.*, 2015). Este resultado podría explicar la ausencia de una alta relación entre inteligencia emocional y preferencias musicales

reportado en el presente estudio, sugiriendo que otros factores como identidad social, identidad de género y creencias adolescentes, siendo estas más determinantes en las preferencias musicales a diferencia de la inteligencia musical. Es por eso que la música desempeña un papel importante en la construcción de la identidad adolescente (Zijtveld, 2021). De este modo, durante la adolescencia, los jóvenes no solo eligen música por entretenimiento, sino que también usan sus preferencias musicales como un medio de expresión personal, pertenencia grupal y afirmación de sus valores. La capacidad de identificarse con determinados géneros o artistas les permite explorar diferentes aspectos de sí mismos, reforzando su autoconcepto en un periodo de profundas transformaciones emocionales y sociales. La relación entre las preferencias musicales y el bienestar emocional de los adolescentes ha sido ampliamente documentada (Saarikallio & McFerran, 2022). Esta conexión no solo responde a factores de entretenimiento o gusto, sino que desempeña un rol central en el manejo de las emociones, la regulación del estado de ánimo y la construcción de una identidad emocional saludable. De hecho, la música se convierte en una herramienta de apoyo psicológico, facilitando la canalización de sentimientos complejos como la tristeza, la ira o la ansiedad, y fortaleciendo la resiliencia frente a las dificultades propias de esta etapa evolutiva.

Con la finalidad de dejar clara la asociación de ambas variables a nivel de dimensiones, se optó por realizar los análisis necesarios para determinar si algún tipo de preferencias musicales guardan una relación con alguna de las dimensiones de la inteligencia emocional. Con base en la mencionada relación, los resultados obtenidos indicaron que la mayoría de los tipos de música no se relacionan con los componentes de la inteligencia emocional evaluados.

Sin embargo, la música rock, como otros géneros musicales, puede estar asociada con la formación de una identidad propia y la capacidad de adaptarse a diferentes entornos sociales. Chamorro–Premuzic y Furnham (2007) plantean que las preferencias musicales pueden estar fuertemente influidas por rasgos de personalidad, lo que explicaría diferencias individuales en la forma en que los adolescentes utilizan la música para afrontar su entorno emocional. No obstante, otros géneros musicales también desempeñan un papel importante en estos procesos, lo que sugiere que la relación entre música e identidad es compleja y varía según el contexto y el individuo. Dado que se destaca por ser una música eufórica, intensa y por poseer una base rítmica rápida y marcada, hace que libere adrenalina y tenga movimientos corporales acelerados. De esta manera, implica una adaptación de nuevo estilo, vocabulario, producciones artístico–culturales, circular en diversos lugares y tener un territorio propio (Garay, 1996; Citro, 2008; Cook *et al.*, 2019; Ordoñez *et al.*, 2022).

Asimismo, se encontró relación significativa con la música cristiana y el componente manejo de estrés. La música en su totalidad es una herramienta importante para reducir la ansiedad y el estrés. Por lo cual, puede ser controlada dependiendo de los gustos musicales del individuo. De esta manera, es importante saber que los efectos de la música alteran positivamente los parámetros del estrés, como la presión sanguínea, la frecuencia del pulso y la respiración. Aunque la música religiosa puede tener un efecto positivo en algunas personas al ofrecer consuelo, paz interior y conexión espiritual, estos efectos no son universales. La música y su impacto sobre la salud mental dependen de factores individuales como la experiencia previa, las creencias personales y el contexto social, lo que hace que el impacto de cualquier tipo de música en la psique humana sea altamente subjetivo y variable (González *et al.*, 2020; Vales, 2021; Bradshaw *et al.*, 2015). Además de los efectos psicológicos, también existen fundamentos biológicos que respaldan este vínculo; desde una perspectiva neurocientífica, Stefan Koelsch (2010) sostiene que escuchar música activa regiones del cerebro vinculadas con la emoción, como la amígdala y la corteza prefrontal, lo que refuerza su

potencial para modular estados afectivos. Además, recientes investigaciones destacan que la música no sólo modula estados emocionales actuales, sino que también evoca recuerdos autobiográficos significativos, fortaleciendo el sentido de identidad personal (Jakubowski & Ghosh, 2021). Este proceso de conexión entre música y memoria emocional proporciona un anclaje profundo que permite a los adolescentes integrar experiencias pasadas en la construcción de su identidad presente. Al revisar los resultados, es importante tener presente que, si bien algunas correlaciones fueron estadísticamente significativas, la magnitud de esas asociaciones fue baja, con coeficientes de Rho menores a .30. Esto significa que, aunque se identifican ciertos vínculos entre preferencias musicales y aspectos de la inteligencia emocional, dichos vínculos no son lo suficientemente fuertes como para hacer afirmaciones categóricas. Más bien, estos hallazgos deben entenderse como un primer acercamiento a un tema complejo, donde múltiples factores —sociales, personales, familiares y culturales— también intervienen. En este sentido, el estudio no pretende establecer verdades absolutas, sino aportar evidencia inicial que permita abrir nuevas líneas de investigación. Por ello, es recomendable que futuras investigaciones amplíen la muestra, consideren otros géneros musicales emergentes y apliquen modelos estadísticos más complejos, que permitan comprender con mayor profundidad cómo la música influye en el desarrollo emocional de los adolescentes.

Limitaciones

En primer lugar, se realizó un muestreo no probabilístico por conveniencia, lo que limita la generalización de los resultados. Asimismo, el número de participantes no permite tener un adecuado análisis. Por consiguiente, existe una cadena de evidencias científicas o estudios previos que reporten resultados asociados con las variables en cuestión, implicando una gran barrera para hacer un contraste con los resultados obtenidos del estudio. Sin embargo, de estas limitaciones, se enfatiza el aporte científico que se realizó en este estudio, ya que es el primero a nivel de América Latina en demostrar la asociación con ambas variables en la población adolescente, brindando un valor teórico y empírico al campo científico. Asimismo, se considera valioso que investigaciones posteriores consideren la diversidad musical actual desde una perspectiva global. Por ejemplo, Zoe Papinczak *et al.* (2015) señalan que los jóvenes utilizan distintos estilos musicales no solo para entretenerse, sino como recursos para la autorregulación emocional, la exploración identitaria y el afrontamiento de situaciones complejas, lo cual puede enriquecer la comprensión de estos vínculos en diversos contextos culturales. Integrar estos enfoques en futuros estudios podría enriquecer el análisis de las preferencias musicales desde una perspectiva transcultural.

Conclusiones

Finalmente, a nivel general se presenta un nivel bajo; sin embargo, en los componentes de cada una se puede hallar que el rock se asocia con el componente de adaptabilidad (con un valor de $p < .05$). Esta relación es positiva y de grado bajo, según el coeficiente de correlación de Spearman obtenido ($\rho = .229^{**}$) y la música cristiana con el manejo de estrés (con un valor de $p < .05$, siendo esta relación positiva y de grado bajo, según el coeficiente de correlación de Spearman obtenido ($\rho = .139^{*}$)) lo cual permite ver de qué forma se van comportando estas preferencias en las reacciones y manejo emocional del adolescente. En relación con esto último, se espera que este aporte científico permita llenar el vacío en la medición de la inteligencia emocional y preferencias musicales, motivando a la realización de más estudios correlacionales y explicativos que permitan evidenciar el posible impacto que estas podrían manifestar. Asimismo, esta evidencia servirá para la generación de programas que interactúen con la plana docente, encargados y padres de los adolescentes.

Rol de autores CrediT

RJAN:	Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.
DJPH:	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 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 códigos de conducta para la investigación y los lineamientos de <i>Antec: Revista Peruana de Investigación Musical</i> .

Referencias

- Aysanoa, A. y Gallardo, . (2022). Preferencias musicales y conducta escolar en los estudiantes del nivel secundaria de la I.E. Leoncio Prado del distrito de Paúcar, provincia de Daniel Alcides Carrión – Cerro de Pasco - 2020 [Tesis de licenciatura, Instituto superior de Música Público Daniel Alomía Robles]. Repositorio Institucional de la UN DAR. <http://hdl.handle.net/20.500.14556/43>
- Bar-on, R. (1997). *BarOn Emotional Quotient Inventory Resource Report*
- Benhamu, T. (2017). Factores influyentes en las preferencias musicales de los alumnos de educación primaria [Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Sevilla]. IDUS. <http://hdl.handle.net/11441/62890>
- Bradshaw, M., Ellison, C. G., Fang, Q., & Mueller, C. (2015). Listening to religious music and mental health in later life. *Gerontologist*, 55(6), 961–971. <https://doi.org/10.1093/geront/gnu020>
- Bernal, A., & Gil, J. A. (2019, 15-29 de marzo). La inteligencia emocional a través de la música [ponencia]. En J. C. Martínez (Coord.). IV Congreso internacional virtual sobre La Educación en el Siglo XXI. Málaga, España. <https://www.eumed.net/actas/19/educacion/16-la-inteligencia-emocional-a-traves-de-la-musica.pdf>
- Broc, M. A. (2019). Inteligencia emocional y rendimiento académico en alumnos de educación secundaria obligatoria. *Revista de Educación y Desarrollo*, 30(50009), 17. <https://doi.org/10.5944/reop.vol.30.num.1.2019.25195>
- Chamorro-Premuzic, T., & Furnham, A. (2007). Personality and music: Can traits explain how people use music in everyday life? *British Journal of Psychology*, 98(2), 175–185. <https://doi.org/10.1348/000712606X111177>
- Citro, S. (2008). El Rock como un ritual adolescente. Trásgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit. *TRANS. Revista Transcultural de Música*, 12. <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/arto3.htm>
- Cook, T., Roy, A. R. K., & Welker, K. M. (2019). Music as an emotion regulation strategy: An examination of genres of music and their roles in emotion regulation. *Psychology of Music*, 47(1), 144–154. <https://doi.org/10.1177/0305735617734627>
- Espinoza, B., Katherine, L., Calle, L., Agusta, M., Pañora, R., Elizabeth, P., Faicán, E., Gabriela, R., & Huayta, Y. J. (2022). Desarrollo psicológico del adolescente: Una revisión sistemática. *EDUCARE ET COMUNICARE: Revista de Investigación de La Facultad de Humanidades*, 6, 389–398. <https://doi.org/10.29018/issn.2588-1000vol6iss42.2022pp389-398>
- Garay, A. (1996). El rock como conformador de identidades juveniles. *Ansiedad y Estrés*, 26(1) <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105118896002>

- González, F., Estaún, S., & Cladellas, R. (2020). Música como reductor de ansiedad: Un estudio piloto. *Ansiedad y Estrés*, 26(1) 46–51. <https://doi.org/10.1016/j.anyes.2020.02.001>
- Gutiérrez, J. R., Flores, R. A., Flores, R., & Huayta, Y. J. (2021). Inteligencia emocional adolescente: una revisión sistemática. *EDUCARE ET COMUNICARE: Revista de Investigación de La Facultad de Humanidades*, 9(1), 59–66. <https://doi.org/10.35383/educare.v9i1.576>
- Jakubowski, K., & Ghosh, A. (2021). Music-evoked autobiographical memories in everyday life. *Consciousness and Cognition*, 94, 103160. <https://doi.org/10.1016/j.concog.2021.103160>
- Koelsch, S. (2010). Towards a neural basis of music-evoked emotions. *Trends in Cognitive Sciences*, 14(3), 131–137. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2010.01.002>
- Marín, J. S. (2023). Influencia de la música en el comportamiento de los adolescentes. *Ciencia y Academia*, (4), 201–211. <https://doi.org/10.21501/2744838X.4652>
- Mayer, J. D., Salovey, P., & Caruso, D. R. (2004). Emotional intelligence: Theory, findings, and implications. *Psychological Inquiry*, 15(3), 197–215. https://doi.org/10.1207/s15327965pli1503_02
- Ministerio de Salud. (2021). *Minsa: El 29.6% de adolescentes entre los 12 y 17 años presenta riesgo de padecer algún problema de salud mental o emocional*. <https://www.gob.pe/institucion/minsa/noticias/536664-minsa-el-29-6-de-adolescentes-entre-los-12-y-17-anos-presenta-riesgo-de-padecer-algun-problema-de-salud-mental-o-emocional>
- Organización Mundial de la Salud. (2021). *Salud mental en adolescentes*. <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/adolescent-mental-health>
- Ordoñez, P. (2018). *Género musical y conducta en estudiantes del 4to grado de la institución educativa Micaela Bastidas Puyucahua Huancavelica, 2018 [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Huancavelica]*. Repositorio Institucional – UNH. <http://repositorio.unh.edu.pe/handle/UNH/2162>
- Ordoñez, V., Rubio, L., & Rendón, L. (2022). *La influencia de la música en las emociones y comportamiento de las personas*. [Tesis de licenciatura, Corporación Universitaria Minuto de Dios]. Uniminuto. <https://repository.uniminuto.edu/bitstream/10656/17470/1/16>
- Papinczak, Z., Dingle, G. A., Stoyanov, S. R., Hides, L., & Zelenko, O. (2015). Young people's uses of music for well-being. *Journal of Youth Studies*, 18(9), 1119–1134. <https://doi.org/10.1080/13676261.2015.1020935>
- Saarikallio, S. (2011). Music as emotional self-regulation throughout adulthood. *Psychology of Music*, 39(3), 307–327. <https://doi.org/10.1177/0305735610374894>

- Saarikallio, S., & McFerran, K. S. (2022). Musical care in adolescence: Supporting healthy musical identities and uses of music. En R. MacDonald (Ed.), *Collaborative insights: Interdisciplinary perspectives on musical care throughout the life course* (pp. 70–85). Oxford University Press. <https://academic.oup.com/book/43154/chapter/362182392>
- Ugarriza Chávez, N., & Pajares Del Águila, L. (2006). La evaluación de la inteligencia emocional a través del inventario de BarOn ICE: NA, en una muestra de niños y adolescentes. *Persona*, 8, 11–58. <https://www.redalyc.org/pdf/1471/147112816001.pdf>
- Vales, L. (2021). *Música, emociones y Neurociencias: influencia de la música en las emociones y sus efectos terapéuticos*. [Tesis de licenciatura, Universidad de la República]. Colibrí. <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/30492>
- Zijtveld, C. (2021). *Music and identity: The role of music preference in predicting educational identity and self-concept clarity* [Tesis de maestría, Utrecht University]. Utrecht University Repository. <https://studenttheses.uu.nl/handle/20.500.12932/424>



CODA

Entrevista



Entre vales y bandas: Una conversación con Virginia Yep sobre el vals criollo y la música del Bajo Piura

Between Waltzes and Bands: A Conversation with Virginia Yep on the Vals Criollo and the Music of Bajo Piura

Luis Andrés Cáceres Álvarez

Investigador independiente

Lima, Perú

luiscceres1@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-1738-5483>



En la presente entrevista, realizada a la Dra. Virginia Yep, reconocida musicóloga y autora de obras fundamentales como *Sin banda no hay fiesta. Música del Bajo Piura* (2015) y *El valse peruano: análisis musicológico de una de las expresiones más representativas de la música criolla del Perú* (1998), se abordan temas cruciales para la música peruana. A lo largo de su extensa trayectoria investigativa, la Dra. Yep ofrece una perspectiva valiosa sobre las bandas musicales de Piura, el desarrollo y la evolución del vals criollo, así como una reflexión sobre el último libro de Mario Vargas Llosa, *Le dedico mi silencio* (2023). Además, la conversación se extiende a un análisis más amplio de la vida de los peruanos en el exterior, sus vínculos con la cultura y la música de su tierra natal, y cómo esta influencia perdura en contextos transnacionales. Esta entrevista proporciona una visión única de los desafíos y avances en la investigación de la música criolla y la preservación de nuestra identidad cultural en un mundo globalizado.

Con la última novela de Vargas Llosa, parece haber un renovado interés internacional por el vals criollo, un género que a veces fue menospreciado, pero que ha sabido resistir y mantenerse vigente a lo largo del tiempo. Me gustaría conocer su perspectiva, dado que ha publicado varios libros sobre música y musicología y específicamente sobre el vals criollo.

Justamente, estuve revisando uno de sus libros más recientes sobre el Bajo Piura. En el 2022 tuve la oportunidad de visitar Catacaos como parte de una gira con La Catedral del Criollismo. Durante esa experiencia, exploré el movimiento criollo del norte y me llamaron la atención las diferencias que tiene con el criollo limeño. Siempre se dice que el criollo norteño es más alegre, gracioso y dicharachero. ¿Es así?

Bueno, depende, ¿no? Son las influencias. Yo creo que el vals tiene mucho de eso. Si analizamos sus melodías, se nota que integra de todo. Personalmente, me he centrado más en la música que en la letra o el contexto histórico, porque no es mi fuerte, pero en cuanto al perfil musical del vals, tiene

Como citar: Cáceres, L.A. (2025). Entre vales y bandas: Una conversación con Virginia Yep sobre el vals criollo y la música del Bajo Piura. ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 9(1), 281–298. <https://doi.org/10.62230/antec.v9i1.270>



Enlace para este artículo: <https://doi.org/10.62230/antec.v9i1.270>

una riqueza impresionante. Por su estructura musical, su compás y sus formas, es un género muy versátil. El compás de 3/4, por ejemplo, viene de Europa, mientras que la música de los Andes suele estar en compases de dos tiempos. Esta influencia europea se entremezcla con elementos locales, y del compás de 3/4 surge también el de 6/8, generando una polirritmia y una polimetría que permite que todo encaje perfectamente.

Musicalmente hablando, nos describe como peruanos...

Sí, sí, sí, exactamente eso.

Es muy interesante porque, además de las letras y las melodías, se le suma el sonido del cajón, esos beats, la síncopa que caracteriza tanto al género. Detrás de ese sonido hay una mística que nos atrae, que nos jala.

Sí, inicialmente hablábamos de las diferencias entre los criollos del norte y los de Lima. Creo que la clave está en qué influencias marcan el vals en cada región. En el norte, por ejemplo, encuentro una gran influencia de la Cumanana y de las escalas pentatónicas. Si escuchas un vals de Abelardo Núñez, notarás que suele incluir esa pentafonía descendente, casi siempre, y luego asciende con semitonos. Esa estructura permite una flexibilidad impresionante, realmente permite todo.

Ahora, con los vales modernos, noto que hay un cambio. Claro, a los puristas no les gusta, y no sé exactamente cuál es la visión en La Catedral del Criollismo, pero creo que son más históricos.

Figura 1

Lalo Llano de La Catedral del Criollismo interpreta un vals en Catacaos



Nota. Cáceres Álvarez, L. (2022). *Lalo Llano de La Catedral del Criollismo interpreta un vals en Catacaos* [Fotografía]. Catacaos, Piura, Perú.

Son más ortodoxos con la Guardia Vieja. (Risas) Pero, regresando a su publicación sobre el vals, me interesa saber: ¿qué fue lo que la llevó a investigar el vals peruano hace más de veinte años?

Esa es una tesis. El librito es un resumen de ella, en realidad. Fue una conferencia que me pidieron en español, y creo que ese resumen es mejor que la tesis, porque ésta resulta bastante repetitiva. Es lo que pasa con las tesis: incluyen muchos ejemplos para respaldar ciertos puntos, como los aspectos musicales del vals, y deben basarse en una muestra representativa. Yo hice ese trabajo usando grabaciones, no trabajo de campo, porque era un magíster. Reuní grabaciones, seleccioné una muestra y realicé un análisis a partir de eso. El librito condensa todo ese trabajo y lo hace más accesible, así que considero que es mucho mejor.

Elegí ese tema porque anteriormente, en mi bachillerato, había hecho un trabajo titulado *La guitarra en Radio Nacional*. Esto fue gracias a un profesor en la Universidad de Lima, Enrique Pinilla, que era compositor de música clásica y contemporánea, pero también daba clases. Fue él quien me sugirió hacer algo relacionado con la guitarra. Era muy creativo e innovador, y me comentó algo que me marcó: *‘La música criolla se ha estandarizado gracias a los medios de comunicación’* o *‘a través de los medios de comunicación’*. Al surgir las grabaciones y los discos, estos imponían una duración fija para las canciones. Eso llevó a que las estructuras musicales también tuvieran que ajustarse. Por ejemplo, si repites cuatro veces la primera estrofa, ya no te quedan minutos para incluir la segunda, y el vals pierde su equilibrio.

Según él, la guitarra jugó un papel central en este proceso, convirtiéndose en una herramienta clave para esa estandarización. Esa idea fue el punto de partida de mi investigación.

Yo hice esa tesis de bachiller y, desde entonces, me quedé con la idea de que el vals es fascinante. Vengo de la guitarra clásica, así que no sé acompañar vals como se debe. Conozco el tundete y puedo hacerlo, pero no es algo que practique regularmente. Nunca podría acompañar como Lucho González, así como él no podría tocar lo que yo toco. Son dos prácticas completamente diferentes.

Cuando vine a Alemania para estudiar etnomusicología y tuve que buscar un tema para mi magíster, decidí trabajar en algo que no fuera tan exhaustivo y retomé el vals porque ya tenía una base, aunque provenía de un enfoque completamente distinto. Mi tesis de magíster fue más musical y no estuvo tan vinculada con los medios de comunicación como mi trabajo anterior.

Creo que, dentro de la historia de estos veinte años, hubo pocos investigadores dedicados a la música criolla, y usted es, sin duda, una de ellos, especialmente en lo que respecta al vals. ¿Cómo describiría el vals peruano en relación con el contexto social, político y cultural del Perú de la época?

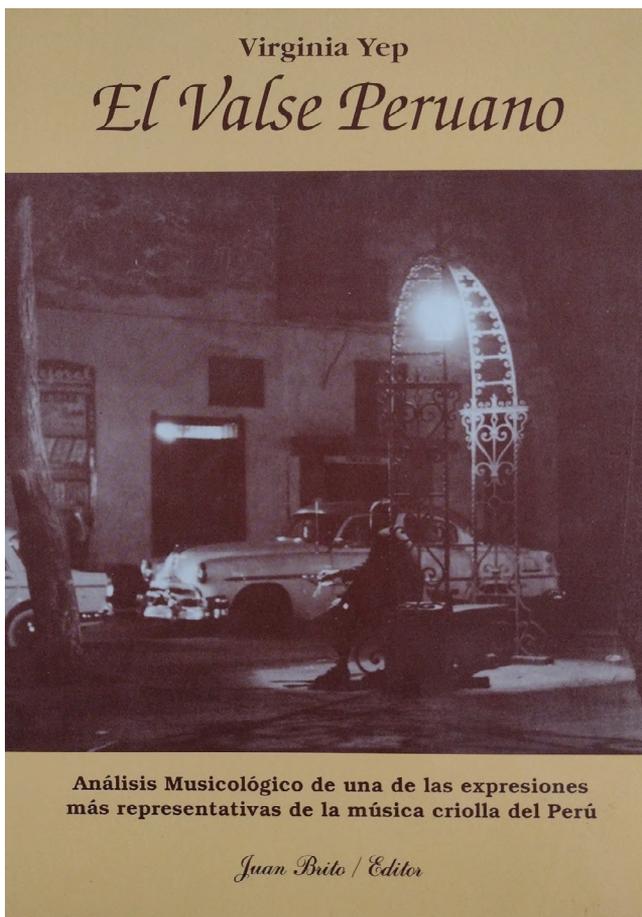
Está en toda la historia del Perú. Recuerdo que mi primer acercamiento fue a través de un libro que seguramente conoces: el de César Santa Cruz, *El waltz y el valse criollo* (1977). Es un libro precioso que te da mucho. Ese fue mi primer contacto con una bibliografía sobre el tema, junto con el trabajo de Lloréns, *Música popular en Lima: criollos y andinos* (1983). Esos dos textos fueron mi literatura principal.

Después, lo demás que consulté eran libros de anécdotas, cancioneros y otros materiales, y tuve la suerte de acceder a la biblioteca Iberoamericana aquí en Berlín. Es un lugar maravilloso, donde siempre encontré todo lo que buscaba. Nunca me faltó información.

Diría que es bueno y malo que haya tan poca literatura sobre el tema. Es bueno porque ya existe algo valioso que explorar, pero malo porque, cuando tienes acceso a más fuentes, debes leer demasiado, filtrar, y dedicar mucho tiempo a encontrar exactamente lo que te interesa.

Figura 2

Portada de El Valse Peruano. Análisis Musicológico de una de las expresiones más representativas de la música criolla del Perú (1998)



¿Cómo ha sido su relación personal con el vals a lo largo del tiempo? ¿Fue un tema que quedó atrás después de terminar su maestría, o continuó acompañándola en su trayectoria profesional y personal?

No, no, los temas te persiguen durante veinte años o más. En mi caso, este tema me ha seguido, pero yo no he continuado investigándolo. Me encantaría hacerlo, pero sabemos que la investigación, o es tu hobby porque nadie la financia, o es tu trabajo, como un doctorado, donde no importa cuántas horas inviertas porque tienes un objetivo claro.

Para que una investigación sea seria, necesitas tiempo, y eso es un trabajo en sí mismo. Además, conseguir financiamiento para algo así es bastante complicado. Si alguna vez retomara este tema, sería como una continuación, pero creo que ahora sería aún más difícil, a pesar de que hoy en día hay más información disponible.

¿Por qué?

Habría que replantear muchas de las cosas que mencioné en el libro, porque creo que lo terminé con una frase que decía algo así como que *el vals es el reflejo de la vida en Lima*. No recuerdo exactamente las palabras, pero claro, si quisiera actualizar ese trabajo, tendría que hacerlo en todos los sentidos: historia, política, música, todo.

Ese trabajo quedó ahí, y no necesariamente tengo que continuarlo yo. Podría ser otra persona quien lo retomara, ¿no? Aunque no estoy segura si alguien lo ha seguido desarrollando. Quizás Gérard Borrás, pero no sé hasta qué punto.

Claro, él es uno de los investigadores destacados mencionados en el libro de Vargas Llosa. Pero, volviendo a sus recuerdos, ¿tiene alguna anécdota personal relacionada con el vals?

En mi casa se escuchaba música criolla, especialmente por la televisión. Siempre veíamos programas de ese tipo. Soy de la generación en la que los niños subían a los buses a cantar “Una carta al cielo”. Esa era la canción que se escuchaba en los micros. De Lucha Reyes, claro. Era muy chica, pero lo recuerdo bien. Mi vínculo con el vals, sin embargo, comenzó más desde lo académico que desde lo musical. En mi época, en el Conservatorio, si tocabas algo que no fuera música clásica, te regañaban. Ahora ya no es así, pero en ese entonces, había una clara división entre lo culto y lo popular.

Mi acercamiento al vals fue, primero, académico, desde mi tesis de Bachiller sobre *La guitarra en Radio Nacional*. Esa fue la semilla, digamos. Siempre tuve un prejuicio, una sensación de que, si estás en un lugar y alguien te pide tocar un valsecito, yo no podría porque no me sé ninguno. Puedo acompañar con dos acordes, pero mal, seguramente. Entonces, siempre hubo una relación un poco conflictiva, un amor-odio con el vals.

Después del año 2000, empecé a componer mis propias cosas y ahí fue cuando noté toda la influencia del vals en mí. En esa época, el Iberoamericano me pidió que presentara una conferencia basada en mi tesis. Pensé que no podía hablar del vals sin que alguien lo tocara, sería muy seco. Así que busqué a dos chicos peruanos que tocaban en restaurantes aquí en Berlín. No tocaban vals porque no eran comerciales, pero les propuse hacerlo, y formaron un dúo increíble.

Tuvo tanto éxito que empezaron a llamarlos para tocar vals en distintos lugares. A veces me pedían que los presentara o explicara, y sin darme cuenta, me convertí casi en su mánager. Fue una experiencia muy bonita. Con el tiempo, el grupo creció; llegó una cantante y estuvimos como diez años en eso. Fue un intercambio valioso: ellos aprendieron mucho de mí, pero yo también aprendí de ellos. Me di cuenta de cuánto sabía sobre el vals sin haberlo notado antes.

Curiosamente, después empezaron a llegar más peruanos a Berlín que tocaban valsos, y el interés cambió. Surgieron más eventos como el Día de la Canción Criolla, pero en un contexto más comercial, con restaurantes organizando las festividades como un negocio. Fue interesante ver cómo evolucionó todo.

¿Cómo percibe la relación del peruano migrante con su propia música? Después de 20 años viviendo en Berlín, ¿qué géneros predominan entre la comunidad peruana en el extranjero: huaynos, música criolla, cumbia? ¿Qué ha observado sobre la conexión del peruano en Alemania con su música popular?

En Alemania, los músicos que viven de tocar suelen adaptarse a un panorama cultural muy diverso e internacional. Si bien existen locales de todo tipo, los géneros más populares entre el público son la salsa —que abarca una amplia gama de ritmos caribeños— y el tango, que goza de gran aprecio. Se mueren por el tango. La música criolla peruana, en cambio, se percibe como algo exótico dentro de lo ya exótico. Es una expresión muy local que, sin embargo, ha encontrado un pequeño espacio dentro de la comunidad peruana.

En estas reuniones, los músicos suelen ser contratados para eventos específicos, como fiestas patrias, el Día de la Canción Criolla o, en ocasiones, celebraciones como el Inti Raymi. Incluso, en una oportunidad, había un grupo de sikuris, pero parecía estar en una esfera aparte. Es curioso, porque estas expresiones no siempre se integran entre sí. Hay una especie de desconfianza típica del peruano que se refleja también aquí. Así es, más o menos, cómo se vive la música peruana en este contexto.

Con respecto al migrante peruano y su relación con la música, aquí en Alemania sucede algo muy peculiar. El perfil del peruano que emigra a este país suele ser diferente al de quienes van a Japón o Italia. En esos lugares, la mayoría busca trabajar para ahorrar dinero, ayudar a sus familias o comprar una casa. En cambio, el peruano que llega a Alemania generalmente viene por otras razones: estudios, matrimonio o algún proyecto personal. Aquí no se gana tanto dinero como para tener un plan de vida basado en el ahorro, y eso parece influir en su integración y en su relación con la identidad peruana.

Curiosamente, muchos peruanos aquí se vuelven más peruanos que antes. Quizás influya el idioma o las barreras culturales, pero he visto cosas sorprendentes: peruanos que nunca llevarían trenzas, chalequitos o bolsitas incaicas en Perú, pero que aquí las adoptan. No sé si es por vender la imagen de “soy peruano” a los alemanes, pero resulta una situación muy interesante, incluso un poco contradictoria. Este “patriotismo por interés” parece orientarse exclusivamente hacia el público alemán.

Hubo un tiempo en el que los peruanos tocaban en las calles con zamponas, guitarras, charangos y quenás. Sin embargo, cuando empezaron a llegar migrantes de Rumanía y Rusia, se les complicó el negocio. Entonces, demostraron su ingenio: inventaron una nueva etnia. Se vestían como apaches con trajes de piel roja, plumas al estilo de las películas del viejo oeste, y tocaban lo que llamaban “música meditativa”. Era básicamente cualquier canción transformada en un “chicle” musical, pero funcionaba. Incluso, llegaron a incorporar elementos supuestamente chamánicos, como un cuadro de Toro Sentado, que seguramente compraron en algún mercado de pulgas, y acompañaban el

espectáculo con maracas y trajes confeccionados por ellos mismos. Fue una época increíble, un testimonio de cómo la creatividad puede ser una herramienta de supervivencia.

Claro, con el tiempo, la gente se dio cuenta de que era falso y el negocio terminó. Ahora, parece que con el *boom* de la gastronomía peruana, muchos encontraron trabajo en restaurantes, adaptándose nuevamente a las demandas del entorno.

¿Qué siente al escuchar o interpretar un vals criollo? ¿Hay alguna canción en particular que tenga un significado especial para usted?

Bueno, depende del momento. Aquí vivía un peruano de Áncash, profesor de la universidad y maestro de quechua, que solía contar que cada vez que se cruzaba con un compatriota, le cantaban “Las locas ilusiones me sacaron de mi tierra...” o simplemente “El Provinciano”. Era como un saludo musical cargado de nostalgia. También había un par de peruanos que tenían su propio vals favorito, que siempre mencionaban o cantaban.

En mi caso, me gusta de todo, especialmente los vals antiguos que tienen algo que me fascina. Me encantan. Chabuca Granda, por ejemplo, es una de mis favoritas. La encuentro compleja, innovadora, porque rompió con muchos de los patrones rígidos de su tiempo. Su talento y creatividad son admirables. Sin embargo, si me preguntas por un vals en particular que sea mi favorito, no creo tener uno.

Regresando al inicio de la conversación, ¿por qué cree que este género se convierte en una marca significativa para los peruanos que viven en el extranjero?

Estos amigos míos logran emocionar hasta las lágrimas a algunos peruanos, especialmente a aquellos de generaciones mayores. Sin embargo, no estoy tan segura de que el vals tenga el mismo impacto en los más jóvenes, los menores de 30. No sé si realmente les llega de la misma manera o si siquiera lo conocen bien. Pienso que no.

Creo que sí existe una revalorización, aunque está limitada a un grupo reducido que lo conoce. Esto depende en gran medida de la familia y de la tradición que se transmite de generación en generación.

Yo creo que sí, que el impacto del vals se ha reducido entre los más jóvenes. Por ejemplo, tengo unos sobrinos de veintitantos años que escuchan rock, y no tienen idea de quién es Pinglo. Nada. Nunca han escuchado su música. Con suerte sabrán que existe una canción llamada “La flor de la canela”, pero no mucho más. Hay otros peruanos que, al escucharla, se emocionan hasta las lágrimas. Es que los peruanos siempre quieren cantar. Es algo muy saludable para ellos. Aunque no se sepan las letras completas, reconocen las melodías, y algunos incluso saben fragmentos de las letras.

Ahora, ¿por qué esta música tiene esa fuerza? Porque es nuestra historia. Pero creo que ese vínculo solo llega hasta cierta edad. Lo que realmente falta es una revaloración del vals entre los jóvenes. Y eso tiene que empezar en casa o en el colegio.

Hablemos de Le dedico mi silencio. ¿Cuál fue su impresión al leerlo? Si estuvo en Perú, ¿qué comentarios o reacciones ha escuchado sobre el libro?

Yo soy fan de Vargas Llosa; es nuestro escritor. Siempre se documenta muy bien, pero la ficción termina ganando en sus obras. No le criticaría su libro, pero tampoco lo tomaría como un referente histórico. Es una novela.

Considerando que existen muy pocos textos que aborden el vals y la música popular, ¿cree que estos logran reflejar su esencia y relevancia cultural?

Está *Otras caricias* de Alonso Cueto. ¿Por qué no? Él también abordó este tema desde su perspectiva, y es válido. Ahora, que la gente piense que necesariamente debe ser algo académico, no estoy de acuerdo. Es positivo que alguien como Vargas Llosa lo haya hecho. Al final, es un homenaje al vals.

Creo que el libro contribuye a universalizar el vals criollo, colocándolo al mismo nivel que géneros como el tango y el bolero. Es tan nuestro; es una de nuestras marcas culturales, al igual que la música andina o la cumbia. ¿No le parece?

Me parece excelente que lo haya hecho. Es valioso, aunque no se trate de una historia documentada con rigor académico, con notas al pie o paradigmas establecidos. No lo consideraría un referente histórico, pero dentro de nuestro interés en estudiar el vals, definitivamente debe tomarse en cuenta, especialmente por ser obra de Vargas Llosa.

Ahora, aunque a algunos no les agrade, porque no siempre es diplomático en sus opiniones, sigue siendo un escritor de enorme reconocimiento. Sería interesante saber qué opina alguien externo a nuestra cultura, como un alemán, al leer este libro. ¿Le parecería aburrido? ¿Lo consideraría una de las peores novelas de Vargas Llosa? Es decir, nuestra percepción como peruanos interesados en el vals siempre estará influenciada por nuestra conexión cultural. También, habría que dárselo a alguien que no sea peruano y que no esté familiarizado ni con el vals ni con Vargas Llosa. Esa perspectiva podría ser mucho más objetiva en cuanto al impacto que tiene la novela fuera de su contexto cultural.

SIN BANDA NO HAY FIESTA

¿Qué le motivó a investigar el Bajo Piura y su música? ¿Y cuáles considera que son las características musicales distintivas de esta región?

Eso fue para mi doctorado. Fui a Piura con la intención de buscar un tema para mi investigación. Inicialmente, pensaba continuar con los criollos, algo que ya había trabajado. En el camino, me encontré con personas que conocemos en común, como los Campoverde, Larry Vilchez, entre otros.

Figura 3
Lary Vilchez, 50 años de vida artística



Nota. Cáceres Álvarez, L. (2022). *Lary Vilchez, 50 años de vida artística*. [Fotografía]. Catacaos, Piura, Perú.

Claro, él es el B. B. King de Piura, del norte peruano...

¡De Catacaos! (Risas). Hay unos chicos jóvenes que son sus discípulos. Entonces, yo llegué ahí con la intención de investigar qué sucedía en la región. Me tomó siete años desarrollar el trabajo sobre el Bajo Piura. Durante la investigación de campo, grabé entrevistas y recogí material, pero desde el principio me di cuenta de que no había “carne”, es decir, no encontraba algo interesante para una investigación de doctorado. Estuve alrededor de un año o dos tratando de extraer algo relevante de lo que me habían proporcionado, pero no había suficiente para una investigación sólida. Campoverde me entregó anotaciones de su hijo en música, grabaciones, todo, pero no encontraba un elemento que definiera claramente la música criolla de Piura. No era suficiente. Incluso intenté con el tondero, pero tampoco resultó. Así que no me quedó más remedio que cambiar el enfoque y estudiar las bandas, donde sí encontré material valioso.

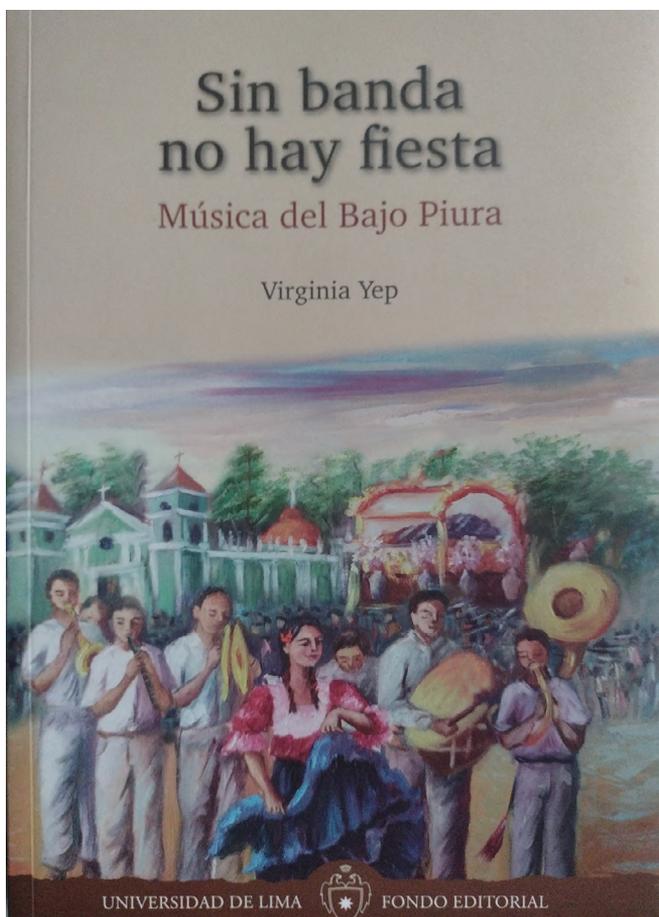
Al principio no me atraía mucho el tema porque no hay guitarra, y no toco instrumentos de viento. Además, son “trampositorios”, lo que lo hacía más difícil para mí. Pero, cuando comencé a investigar más a fondo, descubrí un mundo fascinante. También me di cuenta de que, aunque muchos de los criollos de Piura no lo reconocen, existe una especie de intercambio con las bandas, lo que hace que ellos se vean como rivales. Con el tiempo, me di cuenta de que el panorama musical se había vuelto más complejo. Antes, existían los grupos criollos como una minoría, y las bandas por otro lado, pero ahora hay una mezcla de todo. Bandas como Agua Marina y los Cantaditos de

oro, eran pequeñas en su momento, pero ahora la situación ha cambiado. Muchas fiestas se llenan con música grabada, a veces de baja calidad, pero sigue siendo una parte fundamental de la cultura.

Al final, tuve que dejar de lado el tema de los criollos en Piura. Aunque hay un capítulo pequeño en el libro para confrontarlos, no era el asunto principal porque no me ofrecía suficientes preguntas para desarrollar. Las bandas, en cambio, me dieron la dirección y el material adecuado. Aunque no me gustaban tanto esos instrumentos, me di cuenta de que tenía que profundizar en ellos, porque era el tema que realmente me estaba llamando. Piura es difícil de estudiar. Es un lugar donde tienes que escarbar, a diferencia de Cusco, donde la música se encuentra por todos lados, pero en Piura tú tienes que meterte casi arqueológicamente. Tuve que ir a lugares como Morropón y las Cumananas, pero finalmente entendí que las Cumananas no tenían la riqueza musical necesaria para mi estudio. La verdadera riqueza estaba en las bandas.

Figura 4

Portada de *Sin banda no hay fiesta. Música del Bajo Piura* (2018)



¿Qué le motivó a investigar sobre las bandas?

Hay muchos factores importantes en esto. Cuando escuchas una banda, cualquier banda, pasa algo distinto a cuando lo haces con un vals. Como dijimos antes, el escuchar un vals nos afecta de una manera particular, similar a cómo una melodía influye mientras comemos en un restaurante. Pero con las bandas, la experiencia es más orgánica. Te digo “orgánica” porque ese fenómeno es global. Lo he observado aquí y en otros lugares. Al escuchar los instrumentos de las bandas, todo el mundo se cuadra, o al menos, se les mueve los pies. A todos, incluso a un alemán.

Primero, porque el sonido es fuerte, impactante. Segundo, porque la combinación de instrumentos de viento y percusión genera una sonoridad que conecta con ciertos valores, algunos de ellos un tanto negativos, como la asociación con lo militar. Pero también está la relación con la religión: una procesión sin banda no existe. De hecho, el título *Sin banda no hay fiesta* no es algo que haya inventado yo; es un concepto popular, es lo que dice la gente.

¿Cómo influye la música del Bajo Piura en el panorama musical peruano actual? ¿Puede considerarse una rama para comprender la cumbia? ¿Existe alguna conexión entre ambas?

La banda toca todo lo que la gente quiere escuchar, pero lo interesante es cómo lo toca. Ahí es donde entra lo que define el estilo, y eso me permitió desarrollar muchas ideas sobre la música. Porque la banda, independientemente de la canción o el género, siempre suena más o menos igual. Cualquier canción, cualquier género de cualquier país, suena a banda, ¿y por qué? Porque en el arreglo hay pautas muy estrictas que hacen que eso sea así, independientemente del género. De ahí que tenía varias hipótesis musicales, las tres principales y algunas menores.

En cuanto a la influencia de Catacaos, hay varios factores. Uno de ellos es que para ellos, la banda representa la música más típica de la región. Usan esas palabras: “la banda es la música más típica”. No se refieren a la banda como un conjunto musical, no. Ellos dicen directamente que “la banda es la música”. Aunque bandas hay en todo el mundo, para ellos es algo que define su identidad, su tradición. Ningún musicólogo podría negar esto, ya que, si la gente lo dice, es porque es así.

Lo que observé en mis grabaciones, que no está reflejado en el libro, es que cuando escuchas una grabación de una marcha de procesión a una velocidad más rápida, se puede escuchar un tondero. Un tondero de 4/4, con los mismos intervalos y escalas, todo en cuartas. Es fascinante cómo, a pesar de la diferencia de estilos y contextos, existen esos elementos comunes en la música.

También es interesante integrar esa idea con los paisajes, la música, la devoción y el baile...

Además, la banda marca los estadios de la fiesta. Por eso, “sin banda no hay fiesta”, porque al tocar ciertas melodías, la gente ya sabe lo que está sucediendo, se genera esa conexión inmediata.

En cuanto a mi libro, me demoré quince años en conseguir que lo publicaran en español. Lo presenté por primera vez en 2001, pero, finalmente, la Universidad de Lima lo publicó en 2015. Al principio, cuando lo presenté, me dijeron que no era rentable. ¿Cómo puede un libro ser considerado rentable? Así que no lo publicaron. De todas maneras, no estaba traducido al castellano. Fue un

proceso largo, me tomé tres meses en traducirlo, porque estaba escrito con el lenguaje técnico de una tesis. Después de todo ese tiempo y esfuerzo, salió.

Bueno, es un gran aporte para la historia de la región.

Di una clase maestra de guitarra en la Universidad Nacional de Música a inicios de año. Fue con el Himno Nacional, y al final de la sesión, terminaron saliendo los campeones del tondero. ¡Mi clase maestra con campeones de tondero! (Risas).

Un libro representa algo más que palabras; significa que la gente siente que alguien se ha ocupado de ellos, que su historia y su cultura importan.

¿Qué aspectos culturales y musicales del Bajo Piura considera que son fundamentales para comprender la identidad de la región? ¿Cómo describiría esta identidad?

Bueno, no fue casualidad que eligiera Piura para mi investigación. Tenía una conexión especial con ese lugar. Piura fue el primer sitio al que fui a tocar fuera de Lima cuando tenía 17 años. Ya estuve tocando en Lima, pero esa experiencia marcó un nexo bonito con Piura. Cuando llegó el momento de buscar un tema para mi estudio, también exploré otras partes, como Cusco. Allí me di cuenta de algo curioso: los niños cusqueños te dicen “¿le canto, señorita, le canto?” y salen cinco a ofrecerte una canción, pero muchas veces lo hacen esperando una propina.

Sin embargo, investigar en Cusco habría requerido quedarme al menos medio año, porque ganar la confianza de la gente es un proceso largo. La gente en Cusco es muy amable, pero también reservada. Necesitas tiempo para que compartan sus secretos contigo. En cambio, en Piura todo fue diferente. La gente es muy abierta, especialmente con quienes vienen de fuera, incluso de Lima. En mi primera visita, ya me ofrecieron mucho, aunque todavía no supe cómo aprovechar todo ese material. Cuando regresé, volvieron a darme acceso a todo, pero esta vez un poco más organizado.

A pesar de que sufrí con los mosquitos, el calor y la frustración inicial de no saber por dónde avanzar, siempre sentí un cariño especial por Piura. Al principio, me costó mucho tomar la decisión de dejar de lado el tema de los criollos, pero una vez que lo hice, el trabajo fluyó. Fue como si el tema mismo viniera en mi auxilio.

¿Cuáles son las principales diferencias que percibe entre los criollos limeños y los del norte en términos de música, cultura y expresiones?

Creo que hubo una influencia mutua entre Lima y Piura. Estoy hablando de hace unos veinte años. En ese tiempo, los piuranos copiaron mucho de Lima, que era como el modelo a seguir. Sin embargo, al copiar y traer elementos de Lima a Piura, también sucedió algo interesante: al llegar a Lima, los piuranos llevaron consigo su tondero, lo que también influyó en la escena limeña. Fue un intercambio en ambas direcciones.

Piura contribuyó con figuras importantes a este intercambio cultural. Algunos de los nombres más destacados son Abelardo Núñez, Miguel Arrese y Miguel Correa Suárez.

¿Hay puntos de convergencia entre estas tradiciones criollas?

Son lo mismo, pero cada uno tiene la influencia de su propia música y de otras tradiciones musicales, ¿no? Por ejemplo, Luis Abelardo Takahashi Núñez incorpora mucho de la escala pentatónica y de ciertos intervalos característicos. Es lo que mencionaba antes: cuando reproduce una grabación de una marcha procesional a mayor velocidad, lo que se escuchaba era un tondero.

Esa es la diferencia clave: en la música criolla de Piura, hay una mayor influencia del tondero que se manifiesta incluso cuando interpretan valeses, marchas o cualquier otro género, debido a las escalas y otros elementos musicales propios de la región.

DE LO CRIOLLO A LO ACADÉMICO

Hablemos de su libro Don Enrique und die Musik der Moche. ¿Cómo descubrió la historia?

Como te mencioné al inicio, los temas de investigación pueden seguirte durante décadas, al menos veinte años. Por ejemplo, el caso de Brüning, un personaje multitalentoso que hizo de todo. En su época, grabó veinte cilindros de cera, y esos registros forman parte de una colección que está en el archivo fonográfico de Berlín. Y no hay más. Cuando este archivo fonográfico cumplió 100 años, comenzaron a digitalizar esos cilindros en CDs, y el de Brüning fue el segundo CD digitalizado.

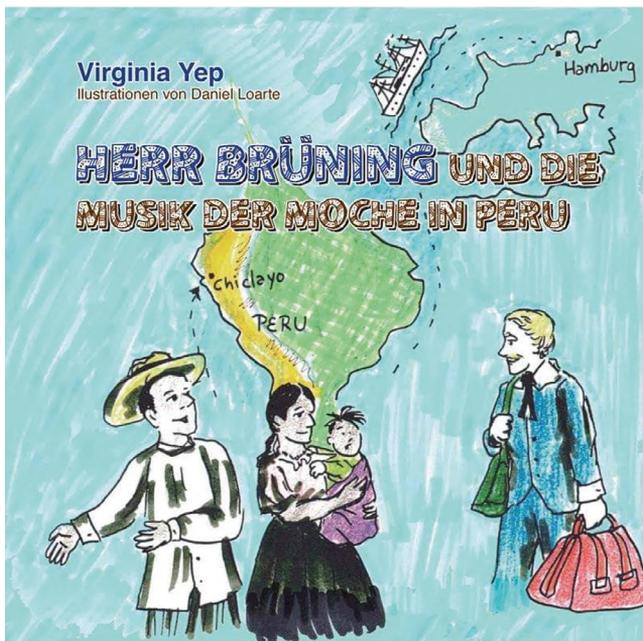
Para acompañar el disco, me pidieron que colaborara en un librito explicativo. Analicé los veinte cilindros utilizando las grabaciones y unas copias de las libretas de notas que Brüning llevaba consigo. Aunque no era musicólogo, era extremadamente minucioso, y en sus apuntes describía detalles como que al tambor lo llamaban “cajita” y mencionaba su membrana, entre otros aspectos técnicos. Esos datos fueron esenciales para el análisis.

Al final, fui coautora del texto con otro especialista que trabajaba mucho en el museo y cuya tesis fue sobre la Cruz de Motupe. Él se centró en el archivo fotográfico de Brüning, que está en Hamburgo, mientras que yo me encargué del archivo fonográfico aquí en Berlín. Entre los dos elaboramos los textos para el libro que acompaña el CD.

Después participé en conferencias y escribí artículos sobre el tema. Incluso llevé el CD al Perú, pero lamentablemente no tuvo mucha difusión. Me cansé de ese tipo de situaciones y dije “quiero hacer el libro como yo siempre he querido hacer”. Entonces, dije “lo voy a hacer tipo para niños porque es una historia bonita la de este señor”. Es una historia fascinante y muy actual porque aborda temas de migración, algo relevante no solo en Europa, por las guerras, sino también en el Perú. La migración es un tema universal.

Este libro no solo narra la historia de Brüning, sino que también incluye pentagramas para cantar y tocar las canciones. Es un proyecto educativo y entretenido. Si este libro no llega a difundirse, estaríamos fallando gravemente. Pero estoy muy contenta, porque es el libro más divertido que he hecho hasta ahora, con una historia que realmente merece ser contada y compartida.

Figura 5
Portada de *Don Enrique und die Musik der Moche* (2024)



¿Esos serían los principales desafíos que ha enfrentado para trabajar con estas fuentes históricas?

Sí, porque después he tenido otros temas que interesaron, pero, como te decía al principio, la investigación consume muchísimo tiempo. Y hay que trabajar. Yo prefiero, antes que dedicarme completamente a investigar, tocar la guitarra. Eso sí lo tengo claro.

Hasta el 2008, estuve enseñando en la universidad aquí, pero cerraron la facultad de musicología comparada y eliminaron esa sección c. Ahora, solo estoy en la escuela de música, y está bien, porque si no, hubiera tenido que mudarme a otra facultad. Y, sinceramente, no tenía ganas de eso. ¿Qué iba a hacer, por ejemplo, en la facultad de español? No me interesa.

¿Lo suyo solo es la música?

Sí, claro. Hay que ser honesto. Para mí, investigar sería un lujo.

¿Qué importancia tiene para usted difundir la música y estas tradiciones culturales de la costa norte del Bajo Piura, incluso del vals peruano tanto en el país como en Alemania?

A mí me interesa que se conozca más, que la gente lea más. Como te digo, llevo material del CD de Brüning, pero lo guardan. Ese material debería enseñarse en los colegios, porque no solo es parte de nuestra identidad, sino también un motivo de orgullo. Todo esto requiere esfuerzo, mucha lucha y saber cómo moverte en estos temas.

Ya te mencioné que esperé quince años para que se publicara mi libro en español. Si no, la única opción sería que lo leyera en alemán (Risas).

¿En Alemania hay un gran público interesado por Latinoamérica?

Sí, pero mi interés es más amplio, en general. Lo que hicimos con lo de Brüning es apenas un pequeño aporte. Eso sí, cuando trabajamos con sus grabaciones, nos dijeron que eran de las mejores, porque él era ingeniero, meticuloso al extremo, un verdadero obsesionado con los detalles. Probablemente, experimentó mucho porque tenía conocimientos técnicos. Sin embargo, todo esto no significa gran cosa para el museo, es solo un archivo más en su colección. Por eso, la responsabilidad de difundirlo recae en nosotros. Pero claro, lo llevo al Perú y lo guardan, como siempre.

Además, me enteré de que, con el tema de la Comisión del Bicentenario, alguien pidió los cilindros originales. Acá en Alemania habían desarrollado una máquina que convierte las grabaciones de los fonógrafos a formato digital. Entonces, me pregunto: ¿para qué quiere Perú los cilindros? Es absurdo. Con la humedad del clima, se arruinarían en tres meses. Los cilindros son solo objetos; no son la música en sí. Es como una fotografía: la foto no eres tú, es solo tu imagen.

¿Qué tipo de reacciones o comentarios recibió del público alemán en relación con la música y la cultura peruana?

Este libro fue publicado por una asociación en Berlín, específicamente en un distrito que tiene un departamento de cuestiones interculturales. Ellos se encargaron de la edición. Ahora, lo que yo propongo es organizar talleres basados en ese libro, donde se cuente la historia detrás de las grabaciones y se haga un poco de música para introducirla de forma práctica a la gente. Lo ideal sería hacerlo en las escuelas, para que los estudiantes puedan conectar con la historia y la música de una manera más directa. La asociación está planeando impulsar este proyecto, que es a mediano plazo, y espero que podamos hacer algo concreto con todos esos libros, para que no queden guardados sin cumplir su propósito.

¿Qué otras iniciativas cree que podrían implementar los alemanes o las escuelas de música para compartir esto tan de nosotros, tan de nuestra cultura?

Sí, existen varias iniciativas en marcha. Por ejemplo, hay una academia regional en la que participan todas las escuelas de música, y yo trabajo en dos escuelas estatales dentro de esa red. Esta academia ofrece cursos para profesores, y mi objetivo es ingresar allí para que los educadores puedan conocer el material y utilizarlo en sus clases. Estoy bastante segura de que les interesa, ya que siempre estoy buscando material nuevo para compartir. Además, hay otro proyecto bilateral entre la Universidad Católica y la universidad de aquí, que se enfoca en Paisajes sonoros, y me han pedido que participe. Vamos a ver.

¿Por qué cree que es tan importante documentar y analizar nuestras tradiciones musicales?

Uno, porque está relacionado con nuestra identidad, que está bastante vapuleada. Dos, porque nuestras tradiciones tienen un valor intrínseco que debe ser reconocido y preservado. Creo que hace falta un líder en este ámbito, algo similar a lo que hizo Gastón Acurio con la gastronomía. A uno le puede gustar o no Gastón, pero él logró internacionalizar la gastronomía peruana, y hoy en día se habla de ella en todo el mundo. ¿Por qué no podemos lograr lo mismo con la música peruana, llevarla a ese nivel de reconocimiento? Claro, el consumo de música no es como el de la comida, aunque la industria musical también puede ser poderosa. Depende de cómo se gestione y a qué nivel se impulse.

Hay una revalorización del folklore a partir de nuestros sonidos...

Lo que veo es que muchas de estas iniciativas son muy individuales, proyectos que nacen de esfuerzos personales. Claro, todo tiene que empezar por algo, pero hace falta un líder, aunque no sé si esa es la palabra exacta. Un gestor, un ejecutivo, alguien que sea capaz de reunir y canalizar esos esfuerzos. Yo veía esa capacidad en Rafael Santa Cruz, quien, lamentablemente, nos dejó demasiado pronto. En él veía esa figura clave. Su festival del cajón era un ejemplo claro de cómo logró convocar a personas de diferentes géneros: los clásicos, los criollos, los andinos, los afros... era alguien con un perfil muy peruano, pero también internacional. Él tenía esa visión que necesitábamos, pero se fue antes de que pudiera dejar todo lo que podría haber hecho.

Ese tipo de figura debería resaltarse, alguien que aglomere a los sonidos, a los personajes. Se realizaría una diplomacia cultural mucho más fuerte, un diplomático que se mueva...

Exactamente, lo ideal sería que fuera un buen músico, pero también alguien con la capacidad de tener una visión más amplia, de desempeñar el papel de líder, de gestor.

¿Cómo ve el futuro de la música tradicional peruana en este mundo cada vez más globalizado? ¿Qué papel juegan los investigadores o académicos como usted?

Para los investigadores, hay una gran cantidad de material disponible, y aunque se discuta si algo tiene o no influencia, o si cambia o no, lo fundamental es que el investigador no se limita a juzgar si algo está bien o mal, sino que se enfoca en entender el porqué y el cómo. Creo que todo debe cambiar, porque nada puede quedar estático. Sin embargo, si contamos con un conocimiento sólido de la historia, de cómo ha sido la música tradicional y de nuestra identidad, que es clave, entonces no hay problema con lo que venga. Lo importante es cómo utilizamos esas influencias. En la historia del vals, desde el principio, siempre hubo influencias. El vals no es algo puro criollo. Y, lógicamente, seguirá evolucionando de esa manera.

Aún se mantiene ese sabor, esa esencia, como dirían los más ortodoxos.

Claro, ahí está la identidad.

Eso es tan nuestro: escuchar un cajón, una síncopa, un golpe bien dado en la galleta, la guitarra, los bordones, todo lo que se genera alrededor. Esa algarabía, las risas. Creo que eso es muy característico de nosotros, ligado al humor, al uso de la palabra...

Y como juegan las guitarras, además, tienen una interacción súper especial. Ellos se miran y ya saben qué acorde, qué floreo, qué bordón. Nada está escrito. (Risas)

¿Cómo explica eso como doctora en musicología comparada?

Son las estructuras. Es como en el jazz. Eso no solo pasa en los criollos. Hay unas pautas, claro, es la improvisación, pero ninguna improvisación es de la nada.

Son tus vivencias, es lo que escuchaste, lo que viviste...

Y la identidad. Significa cuál es tu identidad y así vas a tocar, pero si no la tenemos clara, ahí hay problemas.

Uno le mete su humor, su tristeza, su sabor...

Hay una cosa muy importante en la música criolla cuando se improvisa (bueno siempre se improvisa). Es lo que le llaman la picardía. Cuando tú haces esto, ah, yo hago esto. Ah, tú haces eso, yo o hago esto. Ah, pues, ahora un bordón, ah, bordón, yo te floreo aquí. Ah, voy a puntear aquí, yo te toco un acorde así, ah, yo te toco un disonante. Esa es la picardía.

Recuerdo que Lucho Neves, el compositor y arreglista, fue una vez a La Catedral del Criollismo y expresó algo similar a lo que usted ha mencionado, aunque, con otras palabras. Él dijo que en el jazz está el slang, esa improvisación, en el tango está el lunfardo, por el idioma, la jerga, cómo uno se mueve, en la milonga. Y agregó que en el vals está este “desahueve”, como usted lo menciona, una comunicación, un humor, una entrega total de sí mismo. Según Vargas Llosa, es huachafería, pero al final, lo que importa es que hay algo tan propio, tan nuestro, que se traduce en música, en sonidos.

Sí, es muy bonito. Muy bonito verlo y escucharlo.

En el silencio, prácticamente, uno habla con el instrumento.

Te comunicas.

Me parece interesante que no haya tantos investigadores en el ámbito criollo, y esto lo mencionan algunos. A nivel internacional, el Perú tiene la imagen de un país indígena, y por eso la mayoría de los estudios se enfocan en el mundo andino. Pero, creo que el mundo criollo tiene mucho que decir y aportar también.

Sí, claro, pero es más complejo. Quizá no tan atractivo. No lo suficientemente exótico. No lo sé. Es más urbano.

Para finalizar, viviendo hace mucho tiempo en Alemania, ¿cómo mantiene la conexión con el Perú y su cultura musical?

Creo que lo más importante es ese vínculo personal con el Perú. A estas alturas, suelo ir al país una o dos veces al año. No es tanto por la familia, que ya no es tan numerosa, sino por mí. Tengo un nexo muy fuerte con el Perú, y la verdad es que no me aburro cuando estoy allí, como algunos compatriotas que dicen que se aburren. No lo entiendo. Para mí, todo gira en torno a la música. Siempre toco, voy al Conservatorio, me encuentro con músicos, y también me dedico a escuchar mucho. Es una conexión profunda. Además, trato de viajar fuera de Lima para ampliar aún más esa experiencia. Tengo un nexo fuerte.

Reseñas de libros



Pablo Palomino (2021).
La invención de la música latinoamericana.
Una historia transnacional.
Fondo de Cultura Económica

Mariantonia Palacios

Universidad Central de Venezuela

Caracas, Venezuela

mariantonia.palacios@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-0618-1178>



¿Cómo se volvió “Latinoamericana” la música?” (Palomino, 2021, p. 11).

Con esta sugestiva pregunta encabeza Pablo Palomino un libro en el cual trata de desentrañar el origen y las diferentes acepciones de un concepto que reúne manifestaciones culturales muy diversas y heterogéneas, y lo hace a partir de la revisión del uso de éste y de otros conceptos similares (Panamericana, América Latina, Nuestra América, Hispanoamérica, Iberoamérica, etc.). Llega a la conclusión de que *Latinoamérica* es un constructo cultural “fruto de la sedimentación de proyectos” (Palomino, 2021, p. 12) en el cual la música juega un papel fundamental, pues, aunque “los orígenes fueron diplomáticos y políticos, ... fue la música el escenario en el que la educación, el comercio y la cultura popular la difundieron como entidad regional en el mundo” (Palomino, 2021, p. 237).

Sin embargo, a pesar de esta aseveración sobre la importancia de la música en la caracterización del concepto de lo *latinoamericano*, Palomino llama la atención sobre el hecho de que “el rol de las prácticas musicales en la creación misma de América Latina ha estado sorprendentemente ausente de la reflexión académica” musicológica (Palomino, 2021, p. 238). Es por esto que su texto se convierte en una referencia fundamental y obligada para todos quienes hacemos musicología en la región.

A lo largo de los cinco capítulos, una introducción y las conclusiones que componen su libro, Palomino pasa revista a los proyectos que dieron origen a la categoría *música latinoamericana* y a la idea misma de América Latina como región. De acuerdo con su planteamiento, este concepto comienza a tomar forma en el siglo XIX, momento en el cual lo *latino* hacía referencia a los pueblos que compartían un pasado colonial, aunque no fuera posible una definición más allá de esa circunstancia. Era por lo tanto un concepto espiritual surgido como reacción frente a la cultura imperialista. No es sino en 1924 en París con la Exposition d'Art Américain–Latin y en 1930 en Berlín con la fundación del Ibero–Amerikanisches Institut que lo *latinoamericano* empieza a vislumbrarse como un concepto cultural, aunque siga siendo una “categoría proyectual” más que



algo concreto, susceptible de ser definido (Palomino, 2021, p. 23). Para ese momento, la música, con sus prácticas locales, regionales, nacionales, translocales, etc., no respondía a una categoría que permitiese englobar la gran diversidad que comprendía dentro del marco de lo latinoamericano, pues “...los circuitos de música de lo que hoy llamamos América Latina componían un mosaico de elementos dispersos coexistiendo sin orden común” (Palomino, 2021, p. 33). El análisis de las causales de la conformación de los nodos y redes de producción y circulación de la música en Estados Unidos en contraste con lo ocurrido en países como Argentina, Colombia, Brasil, Uruguay y México, es uno de los puntos desarrollados en el primer capítulo del libro.

Palomino afirma que la primera vez que se registra en un documento el concepto de música latinoamericana es en 1919, fecha de publicación en Barcelona de un compendio de compositores y educadores de la región escrito por el pianista argentino Lucas Cortijo Alahija.¹ En una época donde la musicología se centraba en la música europea, este libro buscó destacar y documentar la riqueza y diversidad de las expresiones musicales del continente americano. En el libro de Cortijo se afirma que el futuro musical de la región descansa en la “raza indígena”, que es lo que definiría y diferenciaría biológicamente la región. Por su lado, Alejo Carpentier (1904–1980) afirma que es lo africano el rasgo distintivo de la música cubana y que los atributos de esa música son comunes a una tradición latinoamericana caribeña.² En ambos casos, se trata de llegar a una caracterización regional más amplia a partir de rasgos nacionales. Sin embargo, la documentación de las raíces musicales indígenas y africanas, así como las investigaciones en torno al folklore musical, no fueron suficientes para lograr una identidad común como discurso estético. América Latina no consiguió integrarse ni geográficamente ni demográficamente, contrariamente a lo que ocurrió en Estados Unidos, Francia o Inglaterra, a pesar de los esfuerzos de los nacionalistas por convertir “fragmentos de esta heterogeneidad musical en símbolos nacionales” (Palomino, 2021, p. 40).

Por otro lado, la etiqueta de música panamericana utilizada por Estados Unidos y Europa para englobar la música de los compositores académicos del continente se vio enfrentada a los planteamientos del escritor y crítico dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884–1946), quien habla de tradiciones musicales de “las Antillas” concentrándose en las prácticas musicales populares, lo que sacó el debate sobre lo latinoamericano del ámbito de la música académica.³ En consecuencia, América Latina es percibida como un “mosaico continental” de tradiciones musicales diversas y complejas, moldeadas por historias, culturas y geografías particulares, y no como una entidad musical homogénea, deconstruyendo la noción simplista de una única música *latinoamericana*.

En el segundo capítulo, el más extenso del libro, Palomino muestra cómo el concepto de América Latina como una unidad musical comienza a materializarse en el mercado y los circuitos comerciales transnacionales, fundamentalmente en la industria discográfica y en la radio. Profundiza en la génesis de la idea de una “música latinoamericana” como una categoría unificada,

-
1. Cortijo Alahija, Lucas. *Musicología latino-americana. La música popular y los músicos célebres de la América Latina*, Barcelona, Maucci, 1919. Este texto aborda una amplia variedad de géneros musicales latinoamericanos, desde la música folclórica hasta la música popular urbana, y presenta biografías y descripciones de músicos importantes de la época como Carlos Gardel y Agustín Lara.
 2. Su estudio sobre la influencia africana en la música cubana se encuentra plasmado principalmente en su importante ensayo *La música en Cuba*, publicado por primera vez en 1946. Sin embargo, ya desde principios de siglo Carpentier estuvo involucrado en la vida cultural cubana y colaboró con compositores como Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, quienes exploraron las raíces africanas en la música cubana.
 3. *Música popular de América*, ensayo escrito en 1929 y leído como conferencia. Ha sido publicado muchas veces, entre ellas en la serie *Conferencias*, 1929, Vol. 1, Biblioteca del Colegio Nacional de La Plara, 1930, pp. 177–236; en su *Obra Crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, pp. 627–658; y en el *Boletín de Antropología Americana*, 1984, 9, Pan American Institute of Geography and History, pp. 137–157.

desvelando los mecanismos y actores clave que contribuyeron a su formación durante las primeras décadas del siglo XX. El desarrollo de la industria de la radiodifusión y la grabación de discos creó circuitos comerciales que trascendieron las fronteras nacionales y se convirtieron en plataformas cruciales para la difusión de géneros y artistas. La lógica comercial, orientada a la expansión de mercados y la identificación de audiencias amplias, comenzó a moldear la percepción de cierta música con un atractivo regional.

Palomino se detiene en cuatro casos particulares. En primera instancia, la “ausencia de cualquier referencia latinoamericana” (Palomino, 2021, p.55) en el heterogéneo mercado musical de Filipinas, a pesar del consumo de música mexicana en la década de 1930. América Latina no era una etiqueta comercial diferenciada. En segundo lugar, el caso de la soprano rusa de ascendencia judía Isa Kremer (1887–1956), quien no sólo se especializó en la ópera, sino que cultivó un ecléctico repertorio de canciones populares y folklóricas de diversos países y en varios idiomas. A pesar de su amplio y heterogéneo repertorio, que incluía canciones que hoy calificaríamos sin duda como latinoamericanas, nunca utilizó esa etiqueta.

El tercer caso es el de los compositores de tango argentinos, cultores de un género que se volvió transnacional gracias a la radio, las discográficas y el cine en la primera mitad del siglo XX. La estrategia corporativa–comercial de estos músicos se enfocaba en lograr el cobro de sus derechos de autor en los grandes mercados de Estados Unidos y Europa, para lo cual no necesitaron identificarse como “latinoamericanos”, ya que “las preocupaciones *estéticas* y *laborales* eran más relevantes que la identidad, fuera nacional o étnica” (Palomino, 2021, p. 104).

El cuarto y último caso expuesto en este segundo capítulo es el de la radiodifusora mexicano–estadounidense “La Voz de América Latina”, que es tomada como un ejemplo paradigmático para mostrar cómo una empresa comercial contribuyó a la creación del discurso y la categoría de “música latinoamericana”, que emergió, en parte, como una herramienta práctica para ordenar y comercializar la diversidad musical del continente dentro de los nuevos mercados. La emisora no sólo transmitía música mexicana, sino que proyectaba esa música como representativa de una sensibilidad “latinoamericana” más amplia, contribuyendo a la construcción de un imaginario colectivo en torno a una música regional.

Paralelamente a esto, la idea de una “música latinoamericana” coexistió y a menudo compitió con los proyectos de construcción de músicas “nacionales” impulsados por intelectuales, artistas y algunos proyectos estatales con la finalidad de articular una identidad musical regional compartida basada en elementos comunes, distintivos y diferenciadores frente a las corrientes europeas y estadounidenses. “La retórica nacionalista no se oponía a la transnacionalización del paisaje sonoro, sino que se nutría de ella y contribuía a su desarrollo, recreando influencias extranjeras en el mercado nacional y alimentando mercados extranjeros con productos propios” (Palomino, 2021, p. 104).

En el capítulo tres, Palomino se enfoca en el periodo entre 1920 y principios de 1950, una etapa crucial donde la noción incipiente de “música latinoamericana” comenzó a consolidarse dentro de un marco pedagógico transnacional. “Los tres niveles –raíces musicales subnacionales, nacionales y supranacionales– proveyeron material para el mismo desafío pedagógico modernizador, que contribuyó a producir a América Latina como una región musical” (Palomino, 2021, p. 107). El autor examina las políticas de estado referidas a la música en Brasil, México y Argentina, entendiendo que para estas naciones la música fue vista como una herramienta para la reforma social aplicada a través del canto colectivo. Aunado a esto, se planteó la necesidad de contrarrestar la influencia de los repertorios populares difundidos por los medios de comunicación masivos dando preeminencia

a la educación musical clásica basada fundamentalmente en el repertorio folklórico. En esta cruzada fueron fundamentales personajes como Heitor Villa-Lobos (1887–1959) en Brasil, Carlos Chávez (1899–1978) y Jesús Reynoso Aráoz en México, Clemente Greppi (1858–1938) y Ricardo Rojas (1882–1957) en Argentina. “Esta generación intelectual se comprometió explícitamente a conectar el gusto popular con el “arte elevado”, argumentando no solo que los artistas cultos siempre habían abrevado de las fuentes populares, sino también que habían influido en el repertorio popular...” (Palomino, 2021, p. 119).

Palomino también revisa la obra de otra figura fundamental en la institucionalización de la musicología latinoamericana y en la promoción de la idea de una música regional en el cuarto capítulo: el musicólogo sajón de origen judío Francisco Curt Lange (1903–1997). Para Lange, América Latina debía ser comprendida como una entidad histórica, racial y cultural, y así lo dejó asentado en su texto *Americanismo Musical*, publicado en 1934 en Montevideo, Uruguay, por la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores.⁴ Esta concepción de América Latina como una región cultural diferenciada estaba inspirada en la escuela alemana de musicología comparada, tendencia dentro de la cual se formó Lange. También estaba en consonancia con la creación de instituciones musicales internacionales durante el periodo de postguerra tales como el International Composers' Guild, la Pan American Association of Composers, la Pan American Union, y la International Musicological Society, entre otras. Lange argumentaba que la música en América Latina había estado históricamente subordinada a los modelos y gustos europeos, y abogaba por la necesidad de buscar fuentes de inspiración propias. Para ello debían reivindicarse las músicas populares y folclóricas, por ser la verdadera esencia de la expresión musical americana y la base para una creación artística auténticamente latinoamericana. El objetivo era crear un arte con características distintivas que lo hicieran reconocible a nivel universal por su conexión con la realidad cultural del continente. Uno de los mayores obstáculos para lograrlo era “la ignorancia casi total de la producción musical entre los países vecinos y la falta de intervención estatal en sus sistemas de radiodifusión emergentes” (Palomino, 2021, p. 160). Para remediarlo, Lange sugería la creación de instituciones musicales continentales. Una de las iniciativas más importantes de Lange en esta dirección, y que Palomino analiza en detalle, fue la creación del *Boletín Latino-Americano de Música* (BLAM), publicado entre 1935 y 1946. Aunque tuvo una distribución desigual, este boletín se convirtió en un espacio crucial para el debate y la articulación de ideas sobre la música de la región, permitiendo a Lange establecer redes y colaboraciones con músicos, pedagogos e intelectuales a lo largo del continente, sentando las bases para un diálogo regional y transnacional sobre la música, y contribuyendo a la articulación de prácticas musicales en función de la idea de una región integrada. “El BLAM combinó tres discursos distintos: una idea civilizadora de la educación, entendida como un medio de *eleva*r a la población; una idea de *raza* como síntesis de biología, historia y destino colectivo, y una noción elitista de *cultura*, ...” (Palomino, 2021, p. 161).

Las iniciativas de Lange se vieron acrecentadas por otros circuitos que promovían la interacción continental en torno a la identidad musical latinoamericana, como es el caso de los

4. Su planteamiento sobre el *americanismo musical* se plasmó en artículos publicados “en diversos medios informativos de Nueva York, Tlaxcala (México), Ciudad de México, Santo Domingo (República Dominicana), La Habana, Caracas, Bogotá, Lima, Montevideo, Buenos Aires, Santiago de Chile y Río de Janeiro, en los que formuló un llamado amplio en pro de la integración musical continental, que abarcaba América del Sur, América Central y América del Norte, incluyendo en esta última a los Estados Unidos.” Merino Montero, Luis. (1998). “Francisco Curt Lange (1903–1997): tributo a un americanista de excepción”. *Revista musical chilena*, 52(189), 9–36. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27901998018900002>

folcloristas reunidos alrededor de la revista *Folklore Americas*,⁵ los estudiosos de la diáspora africana en América, y los investigadores del campo indigenista. El objetivo fundamental de estos circuitos era conectar musicalmente el hemisferio a través de instituciones, publicaciones musicales e intercambios pedagógicos. Estas conexiones son precisamente las que Palomino analiza en el capítulo quinto de su libro.

Este último capítulo está dedicado a las instituciones y políticas que, desde el Departamento de Estado de los Estados Unidos, impulsaron el desarrollo de la música latinoamericana durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Es el caso de la División de Música (DM) de la Pan American Union (PAU), desde donde promovieron su difusión y estudio a través de la elaboración de catálogos, la publicación de cancioneros distribuidos a lo largo y ancho del continente, del intercambio entre compositores y pedagogos, y de la interpretación del repertorio latinoamericano por las orquestas estadounidenses. Palomino analiza las posibles causas políticas y culturales que impulsaron al gobierno de Estados Unidos a centrar su interés en el desarrollo de la música de la región para “fortalecer tanto la imagen de Estados Unidos entre los latinoamericanos como la de América Latina en la opinión pública estadounidense” (Palomino, 2021, p.191). Figuras centrales en este objetivo fueron Carleton Sprague Smith (1905–1994), encargado de recorrer América del Sur para establecer contactos “e incorporar perspectivas útiles para la diplomacia estadounidense” (Palomino, 2021, p.192); Charles Seeger (1886–1979), quien reunió una enorme cantidad de volúmenes de obras “iberoamericanas” con la intención de desarrollar un proyecto de catalogación de este repertorio y la publicación de algunas de las composiciones; Brunilda Cartes Morales (1909–2001), quien se unió a la DM para organizar el plan hemisférico para la educación musical que se fundamentó en la práctica colectiva del canto coral; y Vanett Lawler (1902–1972), creadora del programa para las escuelas “Música para unificar las Américas”. En palabras de Palomino: “... la diplomacia musical hemisférica de la Segunda Guerra Mundial valorizaba de manera explícita las prácticas musicales, el conocimiento y los actores de América Latina, incorporando a los latinoamericanos *institucionalmente* en organizaciones culturales hemisféricas bajo la hegemonía de Estados Unidos” (Palomino, 2021, pp. 212–213).

A lo largo del libro, y después de una exhaustiva revisión documental en archivos de Argentina, Brasil, México, Estados Unidos y Alemania, Palomino demuestra que la idea de una “música latinoamericana” no era una categoría preexistente, sino que es una construcción histórica y cultural que ha evolucionado a lo largo del tiempo como resultado de proyectos y convicciones personales de distintos actores, movimientos de mercado y políticas estatales que comenzaron a promover la idea a principios del siglo XX. La invención de esta categoría fue exitosa. Su aceptación y naturalización a partir de 1960 así lo demuestra. “El invento tuvo tanto éxito que nadie cuestionó la realidad de esta región musical” (Palomino, 2021, p. 238). América Latina es, hoy por hoy, un área geocultural diferenciada y específica que ha llegado a convertirse en un campo de estudio académico y de comercio transnacional. Y ha sido la música uno de los escenarios donde se reflejó y fraguó la búsqueda de esta identidad colectiva. Fue la música “el escenario en el que las tradiciones eruditas, la cultura popular, el populismo estatal y el transnacionalismo comercial convergieron de manera más natural, en la década de 1930, para crear imágenes compartidas en la región” (Palomino, 2021, p. 238).

5. Fundada por Ralph Steele Boggs (1901–1994) en 1941, enfocada en el estudio del folclore hispano y latinoamericano.



Tania Da Costa García (2016).
La mirada desde la música popular latinoamericana.
Universidad Nacional de La Plata

Aurelio Tello Malpartida
Pontificia Universidad Católica del Perú
Universidad Nacional de Música

Lima, Perú
aureliotell@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-7974-7101>



La Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata publicó el año 2016 un libro dedicado a la música popular de Latinoamérica, en el cual se recoge la conferencia ofrecida por la musicóloga Tania Da Costa García acerca de la música en Chile y Brasil durante los años 50 y 60. En el prólogo, María Elena Larregle, Secretaria de Publicaciones de la Universidad, afirma que

El principal interés de su aporte radica no sólo en el análisis pormenorizado de las características estrictamente musicales que conforman los rasgos identitarios de las obras producidas en esa época y de sus antecedentes, sino, fundamentalmente, en el establecimiento de vinculaciones profundas entre las mutaciones en el lenguaje musical, los ámbitos de circulación y de consumo de la música y los contextos políticos y sociales de esos países en una etapa histórica que tiene como impronta la metamorfosis cultural, política y económica que se dio en América Latina en aquel momento. (p. 7)

El libro está dividido en los siguientes capítulos:

1. La década del cincuenta, que contextualiza el movimiento musical que se dio en esa década.
2. La música folclórica en Chile, que motiva un análisis de las tradiciones sonoras rurales del país mapuche desde dos conceptos clave: la tradicionalización y la museificación. En ello jugaron un papel descollante los cantores que emulaban al gaucho rioplatense, al charro mexicano o al vaquero estadounidense. Dos géneros coparon el repertorio: la tonada (música para escuchar) y la cueca (música para bailar), ambos insertados en los gustos urbanos y difundidos a través de los medios de comunicación de entonces y convertidos en productos estilizados. La autora aborda un punto que ha estado presente en todos los países: la confrontación entre lo típico y lo auténtico y cómo una cosa y la otra se transformaron



en folclore urbano por los fenómenos de industrialización de la música que se dieron hacia la segunda mitad del siglo XX.

3. La música folclórica en Brasil. En este acápite, la autora parte de la consideración de que lo folclórico era de génesis rural. A diferencia de Chile, géneros como la *ciranda*, llegaron a los ámbitos urbanos, pero no al gusto popular. Sólo cuando los artistas comprometidos unieron las tradiciones rurales a los movimientos modernos como el *bossa-nova*, fue que se integraron a la Música Popular Brasileña. El samba se convertiría en la expresión más característica del Brasil, a cuya consolidación y preservación contribuyeron periodistas, productores, radiofonistas y bohemios. El objetivo era establecer los cánones para diferenciar la música popular de calidad de aquella cada vez más masiva, difundida en los medios de comunicación y aplaudida por los *fans-oyentes*. La autora concluye que la afirmación de una música típica en ambos países se consiguió por la difusión que impulsó la industria fonográfica durante las décadas de los cuarenta y cincuenta.
4. La década del sesenta. En esta etapa, el conflicto ya no fue entre tradición rural y mediatización urbana, sino entre generaciones al aparecer una cultura juvenil signada por otros valores. En Chile lo característico fue el surgimiento del neo-folclore, representado por grupos como Los Cuatro Cuartos, Los de las Condes y Las Cuatro Brujas, y de la Nueva Canción Chilena con voces como las de los Hermanos Parra, Víctor Jara y Rolando Alarcón, estos últimos vinculados su trabajo artístico a la militancia política. La autora apunta que lo que

estaba en cuestión eran las polémicas relacionadas con la superación definitiva, después de la Segunda Gran Guerra, de una sociedad tradicional por otra moderna, manifestada esta última en las tecnologías de la comunicación que pasaban a moldear las representaciones de lo nacional en función de las nuevas demandas sociales y que anunciaban los cambios políticos en el país. (p. 24)

En esta década, la música del Brasil estuvo marcada por el surgimiento del *bossa-nova*, una expresión que recogía elementos tradicionales y aportes venidos del jazz, buscando ser una nueva manifestación estética de la modernidad. Dos corrientes divergentes darían curso a la nueva música brasileña: una nacionalista y otra “jazzística”. La primera más cercana a la tradición y sin más ambiciones que la expresión de sentimientos; la segunda teniendo como norte la constitución de un repertorio militante

que incorporase elementos del folclore y del samba tradicional con una poética de denuncia, de crítica al orden vigente, de protesta, o sea, distante de las canciones que hablaban del mar, del amor, y de la flor. Nació, así, la canción de protesta brasilera. (p. 25)

Compositores como Zé Keti, Carlos Lyra, Edu Lobo y Baden Powell o Tom Jobim trazarían la ruta para que la música popular expresara ideas políticas. La MPB llegó a la televisión convirtiéndose en un fenómeno de masas.

En las Consideraciones finales, la maestra Da Costa señala –y esto es muy importante para tener una apreciación justa de la música popular en estos países en el periodo estudiado– que “fue el resultado de los movimientos ocurridos en los años cincuenta, en defensa de lo nacional–popular como reacción a las transformaciones económicas, sociales y culturales de este período” (p. 28). Se dio, en ambos casos, un largo proceso de revalorización de lo propio, de recuperación de tradiciones y de asimilación de recursos modernos, musicales y tecnológicos, que abrió una nueva

ruta a la canción popular, capitalizando las inquietudes juveniles de los sesenta, la búsqueda de construcción de sociedades democráticas y en una estrecha relación con los conflictos sociales que culminaron en la instauración de regímenes autoritarios en ambos países.

Es este un pequeño, pero acertado acercamiento a la música popular en Chile y Brasil, durante los años 50 y 60, que existió por fuera de los intereses comerciales de la industria fonográfica vigente en los medios de comunicación masiva. Su lectura despertará con seguridad, en más de un estudioso, proyectos de investigación similares en otros ámbitos geográficos.



Vera Wolkowicz (2024). *REIMAGINANDO LA MÚSICA INCA. Discursos indigenistas en la música de arte de América Latina, 1910–1930*. [Traducción de Luis Enrique Bossio Montellanos], Instituto de Etnomusicología PUCP

Zoila Elena Vega Salvatierra

Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa

Arequipa, Perú

zvega@unsa.edu.pe

 <https://orcid.org/0000-0002-6748-7648>



La musicóloga argentina Vera Wolkowicz ha publicado ya numerosos trabajos que versan sobre los nacionalismos musicales americanos, óperas nacionalistas, compositores y estudios sobre identidad expresada en la música académica sudamericana del siglo XX. Este libro es la traducción de *Inca Music Reimagined. Indigenist Discourses in Latin American Art Music, 1910–1930*, publicado en 2022 por la Oxford University Press y que al año siguiente mereciera el Premio Robert Stevenson otorgado por la American Musicological Society. Con su publicación, el fondo editorial del Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú continúa una línea de publicaciones en las que se inscriben *Cuentos fabulosos* (Mendivil, 2018) e *Identidades, liderazgos y transgresiones en la música peruana* (Romero y Mendivil, 2023) que abordan miradas renovadoras sobre la música peruana y nacionalismos musicales y los discursos estéticos, musicológicos e históricos generados alrededor de ambos temas. Así mismo, el fondo editorial de la misma universidad acerca a la lengua española y los lectores nacionales tesis doctorales y publicaciones en otros idiomas como ya se hizo con *Armonía dominante* de Geoffrey Baker (PUCP, 2020).

El libro plantea, con abundantes pruebas, análisis profundos y reflexiones cuidadosas cómo la música de arte en América Latina en el primer tercio del siglo XX se valió de los imaginarios sobre las músicas indígenas para intentar construir un símbolo sonoro de las jóvenes repúblicas que apenas cumplían un siglo de vida. Para ello analiza tres casos de estudio en Perú, Ecuador y Argentina y llega a una conclusión pesimista: que el intento de construir un arte nacional que tuviera sus bases sonoras en un idealizado pasado imperial incaico fracasó tanto por su imposibilidad de llegar al público como por la gran diversidad de posicionamientos políticos en torno a la idea de los incas como habitantes de un pasado glorioso, pero ausentes de un presente regido por otros intereses étnicos, culturales y económicos.

Dividido en cinco capítulos, el libro asume su tarea con una gran coherencia. En el capítulo 1, “Moldeando una identidad continental”, la autora define los términos y mecanismos

Como citar: Vega, Z. (2025). Vera Wolkowicz (2024). REIMAGINANDO LA MÚSICA INCA. Discursos indigenistas en la música de arte de América Latina, 1910–1930. [Traducción de Luis Enrique Bossio Montellanos]: Instituto de Etnomusicología PUCP. ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 9(1), 311–313. <https://doi.org/10.62230/antec.v9i1.273>



Enlace para este artículo: <https://doi.org/10.62230/antec.v9i1.273>

de la configuración de la nación y de los nacionalismos latinoamericanos con un recuento bien estructurado de la situación continental desde la Independencia, la organización de los gobiernos nacionales como continuadores de la utopía rousseauiana, la estabilización de los estados, el crecimiento a partir de 1880 y la debacle económica después de 1930. Explica también cómo los intelectuales latinoamericanos han leído la presencia y acciones de Estados Unidos, se han distanciado de esa hegemonía vinculándose con Europa y cómo muchos literatos y pensadores favorecieron esa visión antagónica, si bien sus miradas diferían entre sí. Esto da pie a una muy útil definición de varios términos como criollismo, indianismo e indigenismo, de obligada discusión en futuros trabajos que deseen abordar el tema. Es especialmente interesante su planteamiento acerca de la valoración de los remanentes del mundo inca y el paso del indianismo al indigenismo, sobre todo en su aplicación a la música académica. Y es aquí donde manifiesta un postulado contundente: conceptualiza la música académica latinoamericana no específicamente en términos de “otredad” (p. 57) sino como una periferia occidental y explica cómo, a pesar de los aspectos en común, cada país desarrolló sus discursos nacionalistas de bases incaicas con diferentes enfoques, recursos y resultados.

En el capítulo 2 “Nosotros somos los incas”, aborda el caso peruano. Después de un repaso sobre la vida intelectual y las posturas de las élites con respecto a los indígenas (posiciones en su mayoría negativas), Wolkowicz construye un breve resumen de la historia de la música peruana en el siglo XIX y enfoca la dicotomía entre José María Valle Riestra y Daniel Alomía Robles, ambos respetados por la crítica pero con poco impacto en el público y poseedores de visiones contrastantes sobre la música nacional. Es de agradecer que su análisis no se quede únicamente en los casos de la escena limeña sino que se ocupen de describir miradas intelectuales, artísticas y musicales en provincia, como son los casos de Puno y Arequipa, así como el caso de las compañías incaicas del Cusco. Finalmente, llega a la conclusión que los trabajos y discursos de los compositores estudiados no produjeron una síntesis, si no “una dialéctica irresoluble o negativa”, lo que no condujo finalmente al establecimiento de una música considerada nacional por todos los sectores y no únicamente por los escasos intelectuales que aprobaron algunas iniciativas.

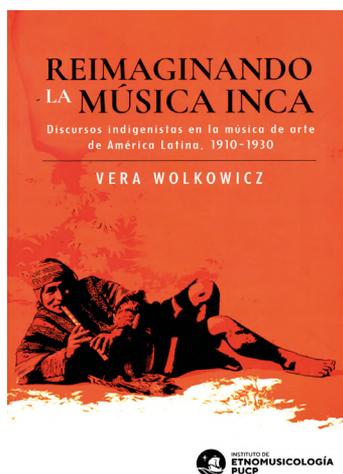
En el capítulo 3 “¿Ser o no ser inca?”, se presenta el caso de Ecuador y los compositores y escritores que intentaron consolidar una música nacional también mirando hacia un pasado glorioso. Luego de una cuidada revisión panorámica de la vida intelectual en dicho país en el siglo XIX, narra cómo la *Historia del Reino de Quito en la América Meridional* del clérigo jesuita Juan de Velasco (1789) impacta en el ideario ecuatoriano especialmente durante la guerra de 1941–1942, entre Perú y Ecuador para construir una alternativa encarnada en el mítico Reino de Quito en contraposición con el Tawantinsuyo visto como imperialista e invasor. La autora, luego, estudia el desarrollo de la música ecuatoriana en el siglo XX y el interés de compositores y músicos por la música de un pasado ecuatoriano sobre el que no se ponen de acuerdo y realiza un análisis prolijo de los escritos, propuestas, composiciones y resultados de diversos compositores ecuatorianos de la primera mitad del siglo XX como Pedro Pablo Traversari, Segundo Luis Moreno y Sixto María Durán que si bien difieren en considerar a incas o pre-incas como los verdaderos fundadores de la música ecuatoriana, mantienen en sus escritos una visión fuertemente nacionalista y propositiva de lo que debía ser la música de su país. No escaparon a la visión evolucionista de su época al considerar la música precolombina como fuente primigenia de la identidad y, a pesar de sus diferencias, “se alienaron con las ideas europeas de la música académica y cómo se insertó a la música indígena en ese contexto particular, permitiéndoles participar en la creación global de la música académica occidental” (p. 154). Sin embargo, pese a sus esfuerzos, los mencionados compositores se vieron

relegados de los discursos nacionales que favorecieron con más entusiasmo las llamadas músicas populares.

En el capítulo 4 “Argentina y la apropiación del pasado incaico”, se aborda el caso argentino de la misma época. Los músicos argentinos tendían a reimaginar un pasado exótico de una nación joven que necesitaba simbologías unificadoras con urgencia. Para ello, echaron mano del imperio incaico y su “primitivismo exótico” precisamente en razón de su existencia histórica y su inexistencia presente. “El interés de apropiarse de la cultura incaica fue la manera de crear un pasado nacional más glorioso y, al mismo tiempo, forjar una identidad unificada en un país que no la tenía y que a su vez se contradecía en la búsqueda de una identidad cosmopolita” (p. 178). La producción de ópera americanista e indianista con compositores como Constantino Gaito y Enrique Casella merece especial atención. También hace alusión al éxito de la Misión Peruana de Arte Incaico y su influencia en la producción de óperas de tema incaista como *Ollanta* y *Corimayo*.

Finalmente, en el capítulo 5 “Los Incas van a la ópera”, se hace un profundo análisis sobre las óperas (reales o fallidas) de los tres países influenciados por lo que se consideraba en la época como música inca (escalas pentafónicas, ritmos de cashua y el uso anacrónico de yaravies y vidalitas). Pasan por este ejercicio las óperas peruanas *Ollanta* de José María Valle Riestra y la dudosamente representada en parte *Illa Cori* de Daniel Alomía Robles en el Perú; las versiones de *Cumandá* propuestas en Ecuador por Sixto María Durán y Pedro Pablo Travesari (que Wolkowicz plantea como una sola ópera), jamás representadas o con partitura conocida y *Ollantay* de Constantino Gaito y *Corimayo* de Enrique Casella estrenadas en Argentina.

Es de especial consideración el epílogo que puede leerse como un artículo aparte que resume los hallazgos del libro y la segmentación por países que también permite una lectura separada de los casos presentados. Ello no significa que el libro carezca de coherencia. Por el contrario, la presentación tanto de contextos políticos y culturales y los diferentes productos y fenómenos causados por aquellos se explican con mucha meticulosidad y permiten una lectura lineal, comparativa y analítica de un fenómeno poco estudiado pero que ha tenido mucho impacto en el desarrollo de la historia de la música de artes de Sudamérica y en la construcción de imaginarios sobre ella hasta el presente.



Revista de revistas



Revista *Resonancias*, vol. 28, n° 55, julio–diciembre, 2024, pp. 248

María Francisca Moraga Fadel

Universidad Alberto Hurtado

Santiago, Chile

mrmoraga@uc.cl

 <https://orcid.org/0000-0002-6251-6884>

El último número de la Revista *Resonancias* nos invita a reflexionar en torno al uso de las nuevas tecnologías en el análisis de datos y sus aplicaciones en el campo de la musicología. Si bien, no existe un eje temático que dé unidad a este número, como se está haciendo costumbre en muchas de las revistas académicas en los últimos años, los siete artículos y los dos documentos son una muestra del uso de la sistematización y automatización de la información para el análisis musical.

Con el acelerado avance de las inteligencias artificiales como una herramienta de uso diario para la vida de las personas, cada vez se ha hecho más evidente que la forma de comprender nuestro presente está medida por la búsqueda constante por mejorar y lograr una eficiente sistematización del conocimiento. Esto trae por supuesto perjuicios y beneficios para la investigación. Por una parte, en la actualidad se ha democratizado el acceso a la información, tanto los estados como distintas instituciones educativas y patrimoniales han puesto a disposición una enorme cantidad de bases de datos que, con ayuda de las nuevas tecnologías, podemos analizar de forma estadística. Esto ha dotado de una mayor objetividad a la investigación musical. Sin lugar a duda, es una importante herramienta para generar conocimiento. Sin embargo, estas bases de datos siguen siendo una pequeña muestra de la producción musical del mundo y la forma en que esta información es clasificada y catalogada está mediada por los juicios de valor de aquellos que la producen. En consecuencia, debemos profundizar y comprender los métodos con los que se realizan los análisis estadísticos. Esto es algo que queda bien explicado en todos los artículos de la revista. En cada caso, y a pesar de los diferentes enfoques, las investigaciones nos detallan de manera clara cuáles serán sus metodologías de análisis y sus aplicaciones en los objetos de estudio seleccionados.

Otro aspecto que comparten los artículos es el diálogo permanente que debe existir en la musicología de Hispanoamérica. En este número podremos encontrar artículos que estudian la música de España, Chile y Latinoamérica. En cuanto a los artículos con énfasis en casos locales, estos nos presentan las innovaciones en el estudio de la musicología tanto en Chile como en España representando una continuidad en la creación de conocimiento para cada país. Los artículos que no se centran en el análisis local, lo hacen desde una perspectiva general comprendiendo a Latinoamérica como una unidad de estudio. Así es el caso del trabajo de Joaquín De la Hoz–Díaz y Javier Marín–López en relación con la recepción y traducción de los métodos para la enseñanza



musical para infancias de Carl Orff. De igual forma en el análisis de baladas románticas que hace Óscar Hernández Salgar, el autor selecciona un corpus representativo de las diferentes variantes regionales de la “música para planchar”. Por último, podríamos argumentar que el artículo de Miguel García y Daniela González que propone nuevas categorías para la clasificación de las fijaciones sonoras en internet, es una propuesta que tiene una aplicación a nivel global pero que responde y se crea desde una perspectiva latinoamericana.

Particularizando en cada artículo, el trabajo de María Elena Cuenca Rodríguez y Richard Freedman explica con claridad el uso de la aplicación *CRIM Intervals*, una herramienta capaz de establecer semejanzas dentro del repertorio que se encuentra ingresado en su base de datos (principalmente música del siglo XVI). Esta es una herramienta que permite acelerar el análisis de un gran número de fuentes musicales que carecen de ediciones críticas o grabaciones. Para ejemplificar el uso de la aplicación, se analizan cuatro misas de imitación del compositor español Pedro Fernández Buch y sus similitudes con la misa *Sancta Maria Succurre* de Francisco Guerrero. *CRIM Intervals* permite hacer un análisis melódico y armónico de cada una de las voces, graficando distintos aspectos musicales que facilitan el análisis musical. Esta es una herramienta que representa un gran avance para el análisis del repertorio renacentista menos divulgado.

Por otra parte, el trabajo de Alberto Caparrós Álvarez describe con claridad cómo el Ministerio de Información y Turismo fue un agente que, desde la década de los cincuenta en adelante, quiso, por medio de la cultura, mejorar la imagen de España en el mundo favoreciendo la promoción de eventos y festivales en el país. Este ministerio benefició a un gran número de agrupaciones musicales perteneciente al Ateneo de Madrid que lograron difundir la música en una época de gran convulsión política. Sin embargo, esto estuvo acompañado de un alto control por parte del gobierno franquista, visión que fue conservada en las memorias de Alberto Fernández Galar, de las que se pudo extraer cómo se utilizó la música como medio de propaganda y herramienta de control del franquismo. El trabajo de Caparrós sistematiza un gran número de fuentes tanto de prensa como de archivos públicos de los que todavía se puede seguir estudiando las políticas culturales y en particular las políticas musicales en toda Hispanoamérica.

El tercer artículo de Joaquín De la Hoz-Díaz y Javier Marín-López hace una revisión de las traducciones y adaptaciones del método Orff-Schulwerk o también conocido como Método Orff en España y Latinoamérica. El análisis de los autores se centra en descubrir que aspectos se mantuvieron del método original y cuales fueron adaptados para los públicos hispanohablantes (tanto en la creación de ejercicio, traducción de letras, incorporación de ritmos folclóricos, etc). Esta investigación organiza de buena forma los intereses de los editores quienes quisieron adaptar los materiales didácticos a los públicos locales.

El cuarto y el quinto artículos toman la música de la película como objeto de estudio bajo la metodología del análisis musical. El artículo de Celsa Alonso hace un análisis de la música de *¡Adiós Mimi Pompón!* del músico español Daniel Montorio, mientras que la investigación de José María Moure Moreno analiza las bandas sonoras de dos importantes filmes chilenos de finales de los sesenta *Valparaíso, mi amor* y *El Chacal de Nahueltoro*. Ambos trabajos sitúan la música como eje movilizador de la narrativa, el primero desde la música, la sátira y las citas musicales mientras que el segundo desde los distintos aspectos sonoros y musicales de las bandas sonoras como elemento aglutinador de la trama. Ambos son buenos ejemplos de análisis musical aplicado al cine donde lo musical debe ser entendido como parte integral de la obra cinematográfica.

El sexto artículo Óscar Hernández toma las baladas románticas comercializadas como música de plancha para hacer un análisis multimodal (musical y poético) de la agencia del corpus

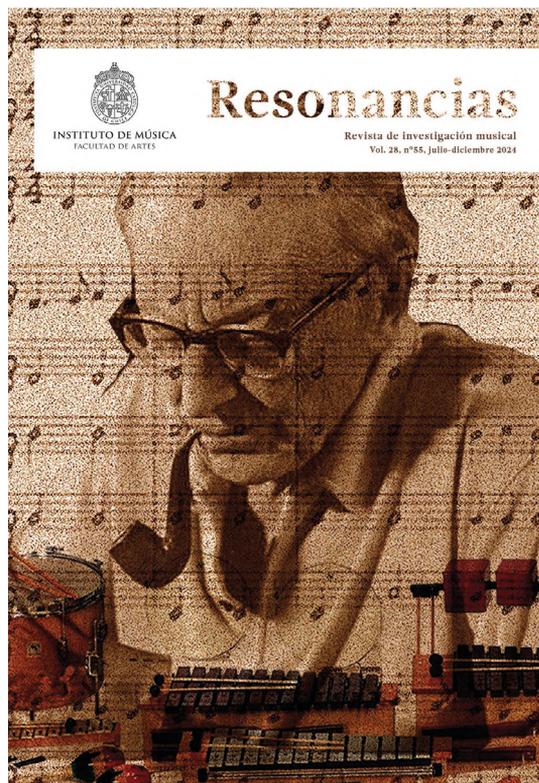
seleccionado en los parámetros del amor romántico y el gusto culposo, categorías que dotaron a este repertorio como una música femenina, frívola y emocional. Este artículo hace una reflexión desde la actualidad, cuestionando la vigencia de sus etiquetas y evidenciando que, desde su génesis, una parte mayoritaria del corpus seleccionado no encaja con las categorías promocionadas y por el contrario son una herramienta de emancipación para sus fanáticos.

Por último, el trabajo de Miguel García y Daniela González profundiza en las categorías de las fijaciones sonoras en internet proponiendo alternativas para la descripción de un corpus que está en constante expansión. Este es, en mi opinión, el mejor de todos los artículos de la revista, dado que, además de entregar una propuesta clara para la clasificación de todos los elementos sonoros (fijaciones) que se pueden encontrar en internet, hace una reflexión profunda de sus limitaciones. Este es un texto complejo, que exponen los problemas de la sobre exposición y el acceso a la información que transforma el orden en caos. De esta forma, los autores nos dan una respuesta desde lo humano para comprender lo sonoro en el mundo digital.

En la sección de documentos nos presentan los resultados de distintos proyectos de archivo y análisis de datos. El primer proyecto es el archivo de música mapuche de la Radio Bahá'í el cual nos muestra el resultado de la catalogación y preservación de los archivos de radio comunitaria Baha'i de Labranza. Esta radio desde su fundación en 1986 logró recopilar un importante número de registros sonoros y musicales de las comunidades mapuches del sur de Chile, tales como cantos, relatos orales, ejecución de instrumentos entre otros. El trabajo del proyecto en cuestión se centró en digitalizar, conservar y organizar los registros sonoros, poniendo en valor estos materiales en un trabajo en conjunto con la comunidad.

El segundo documento titulado *Recopilación y análisis de datos, proyecto Animupa: Creación Musical, Catastro FOJI y Fondos de Cultura* presenta los resultados del análisis de datos del proyecto Música de Arte como Patrimonio financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID). Este proyecto contempla un área exclusiva de análisis estadístico para el estudio de la música de arte en Chile. El artículo analiza 3 ejes principales: 1. El apartado de creación musical de la *Revista Musical Chilena* (2018–2022), 2. El catastro de las orquestas juveniles e infantiles reconocidas por la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile (FOJI) y los proyectos postulados y seleccionados de creación musical en el concurso estatal de Fondos de Cultura (2013–2023). Los tres ejes de análisis de datos entregan información relevante para el estudio de la música de arte como: el sexo de los compositores/as, la distribución territorial de las orquestas formativas a nivel nacional, el perfil de los postulantes a los fondos concursable, entre otros. El trabajo de Rivera y Leclerc contribuye positivamente en el estudio de la música de arte en el país aportando insumos para su posterior aplicación en la investigación musical.

A modo de cierre, el número 55 de la revista *Resonancias* presenta una propuesta clara para la innovación en la investigación musical. El acceso y democratización de la información presenta nuevos desafíos y los artículos de este número nos entregan alternativas para la sistematización de la información y análisis musical.



Música Latinoamericana Hoy, publicación digital, Diciembre 2024, año I, N° 1.

Aurelio Tello Malpartida
Pontificia Universidad Católica del Perú
Universidad Nacional de Música

Lima, Perú

aureliotell@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-7974-7101>



Las pocas líneas que abren la edición que aquí se comenta resultan muy elocuentes, que bien vale reproducirlas *in extenso*:

Entre las actividades del Centro de Estudios Musicales Bolivia una de las iniciativas más interesantes del 2024 fue el “Foro Latinoamericano de Compositores”, no solamente por la talla de los participantes sino también por el aporte de ideas que se manifestaron en esa ocasión. Fruto de este intercambio es la presente revista “Música Latinoamericana hoy” así como el canal YouTube del mismo nombre. De hecho, entonces, “Música Latinoamericana hoy” constituye un espacio abierto a las ideas, a los pensamientos y a las propuestas artísticas musicales que busquen un contexto en el cual expresarse libremente. (2024, párrs. 1–3)

Estupenda idea la de los colegas bolivianos: volcar en un texto escrito las inquietudes que se manifestaron en el encuentro al que aluden en el escueto editorial. Difícilmente, los festivales de música dejan testimonios de los intercambios de experiencias que constituyen no sólo los estrenos de obra, sino también las conferencias, charlas, conversatorios o sencillas comunicaciones que enriquecen el quehacer cotidiano de cada creador presente en el foro, encuentro, festival, certamen o muestra.

El primer número de *Música Latinoamericana hoy* reúne las contribuciones de Luis Pérez Valero, quien entrega una rememoración del recientemente fallecido compositor venezolano y destacada figura del medio musical caraqueño, Juan Carlos Núñez; de Luis Mihovilcevic, músico argentino de larga y reconocida trayectoria, quien aborda el surrealismo musical o la música surrealista; del compositor paceño Guillermo Leonardini, que hace un sesudo trabajo de documentada exposición sobre “Simulación y Análisis desde los Sistemas Complejos: Un enfoque audiovisual desde la Música Experimental”, donde explica la música por medios digitales con una experimentada visión analítica que refleja, además, erudición, experiencia en el manejo de medios digitales y computacionales y un conocimiento de aspectos teóricos que muchos compositores “electrónicos” ignoran. Quizá sea el más denso de los trabajos publicados, por el tema y la metodología que propone, pero que condensa suficientes elementos motivadores para adentrarse

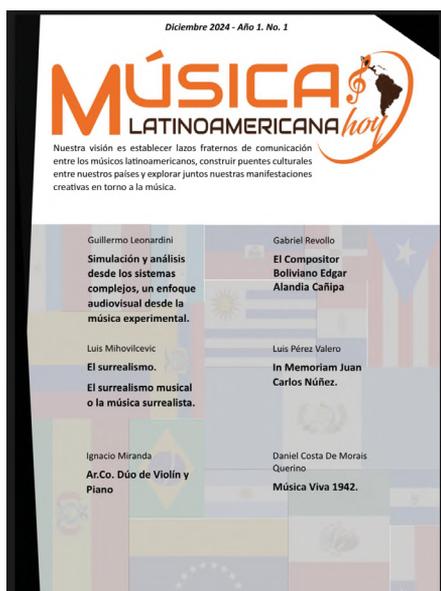
Como citar: Tello Malpartida, A. (2025). Música Latinoamericana Hoy, publicación digital, Diciembre 2024, año I, N° 1. ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 9(1), 319–320. <https://doi.org/10.62230/antec.v9i1.275>



Enlace para este artículo: <https://doi.org/10.62230/antec.v9i1.275>

en estudios de amplio alcance. El estudio de caso se centra en las obras para trío de Morton Feldman, una de las voces singulares de la música contemporánea de los Estados Unidos de América. Además, Gabriel Revollo ofrece un acercamiento a la vida y obra de Edgar Alandía Cañipa, cuya carrera musical se ha desplegado en ámbitos bolivianos, latinoamericanos, norteamericanos y europeos con unánime reconocimiento expresado en estrenos, encargos de obra, premios, cátedras, etcétera; Ignacio Miranda entrevista de manera presencial/virtual al dúo Ar.Co de violín y piano integrado por Dora de Marinis (argentina) y Tatiana Tchijova (ruso-colombiana), de notoria dedicación a la música latinoamericana. Por último, Daniel Costa de Moraes, compositor paulista, visita los predios de la musicología con una investigación sobre el movimiento Música Viva y la revista que con ese nombre apareció en 1942 en Brasil. El artículo valora en su justa dimensión las contribuciones a la internacionalización de la música latinoamericana del director de orquesta Hermann Scherchen y del musicólogo Francisco Curt Lange. También se le dedican unas líneas a Hans-Joachim Koellreuter, un músico alemán radicado en Brasil que renovó la vida y la actividad musical del país carioca.

No cabe ninguna duda de que estamos frente a un proyecto que pone la música latinoamericana en un primer plano, a través de las voces de algunos de sus principales actores, de quienes están involucrados en la palpitante vida musical de sus respectivos países. Quizá los trabajos más notables sean los de Mihovilcevic, Leonardini y Costa de Moraes: los tres acusan erudición, dominio teórico, conocimiento histórico y pasión por compartir. Pero el resto de los artículos resultan también sumamente enriquecedores. Con el afán de que el siguiente número tenga alcances académicos, sería loable que la revista tuviera un equipo editorial que unifique los criterios editoriales que norman toda publicación académica: diseño de colocación de los textos en las páginas de la revista, cuidado en el manejo de la ortografía, la sintaxis y el uso del lenguaje, una revisión de estilo que evite cierta coloquialidad sin perder por ello naturalidad y claridad de expresión.



Cuadernos Arguedianos (27). Dirección de Investigación y Fondo Editorial de la Universidad Nacional de Folklore José María Arguedas, noviembre de 2024

Ricardo López Alcas
Universidad Nacional de Folklore

Lima, Perú

ricardolopezalcas@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-7669-9848>

Esta vigésimo séptima entrega reúne un total de siete artículos, y abarca temas como música y producción discográfica, gestión de museos, y también sobre prácticas andinas como el carnaval, el ejercicio de cargos, rituales funerarios, danza tradicional y conjuntos de música en varias regiones del país. Inicia un texto de presentación a cargo de la directora general de la institución, Ana Polo Vásquez, donde reflexiona sobre la nueva denominación de universidad recientemente adquirida por la Escuela Nacional de Folklore (Ley 31998, 2024), y así expresar un renovado compromiso “con la cultura y el conocimiento” (p. 7).

El primer artículo es de quien escribe, Ricardo López Alcas, musicólogo e investigador cultural de la Universidad Nacional de Folklore. En él se aborda los usos musicales de instrumentos prehispánicos mediante el análisis de un caso particular: el del músico Dimitri Manga Chávez en su álbum *Wayra Hina Qhapariy* del año 2011. Este trabajo plantea, primero, una mirada al contexto en donde el músico conoció los instrumentos prehispánicos, para luego exponer el análisis de cuatro aspectos de las músicas en su álbum: los instrumentos utilizados mediante una clasificación taxonómica, las estructuras musicales por medio de análisis formales, la textura en los patrones rítmicos utilizados y el uso de ciertos estilos musicales tradicionales con transcripciones focalizadas y fraseológicas. Con ello, se logra establecer algunas características como, por ejemplo, el uso alternado de los instrumentos prehispánicos con los de uso popular y tradicional en las estructuras de las obras del músico, el uso recurrente de introducciones a tempo libre donde se ejecuta melódicamente los aerófonos prehispánicos, entre otros. Como segundo artículo está el del arqueólogo Jorge Carranza Orbezo, titulado “Museo de San Lorenzo Monseñor José Luis Astigarraga Lizarralde: un museo regional en el Datem del Marañón”. Es un texto que, como señala su autor, intenta reseñar los resultados de la gestión del museo desde su inicio hasta la actualidad. Para ello, inicia brindando una descripción de la provincia del Datem del Marañón, en el departamento de Loreto, donde se ubica la institución. Como sección central, la reseña del museo aborda ocho aspectos: sus antecedentes u orígenes como institución, el museo de San Lorenzo desde su inauguración en agosto de 2017, su patronato cultural, la colección del museo que

Como citar: López Alcas, R. (2025). Cuadernos Arguedianos (27). Dirección de Investigación y Fondo Editorial de la Universidad Nacional de Folklore José María Arguedas, noviembre de 2024. ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 9(1), 321–325. <https://doi.org/10.62230/antec.v9i1.276>



Enlace para este artículo: <https://doi.org/10.62230/antec.v9i1.276>

surgió a raíz de un proyecto sobre la historia tradicional del pueblo Shawi (p. 33), la creación de su muestra permanente, la implementación de su biblioteca especializada en estudios amazónicos, la tienda del museo y sus acciones sobre educación e investigación. Todo ello se complementa y evidencia además con varias imágenes ilustrativas que permiten conocer mejor los ambientes del museo y a las personas vinculadas a él.

En tercer lugar está un artículo que aporta al estudio de las danzas andinas mediante un caso específico y que está a cargo del educador Alfredo Fuster Ríos. Su texto “Simbolismo subyacente en el carnaval de Arapa: mitos alrededor de la construcción cultural de la danza” se centra en varios aspectos de esta, y principalmente en el personaje del Pukllay Machu el cual se vincula con relatos provenientes de entrevistas y documentos coloniales. En base a ello y a algunos datos contextuales, el autor plantea, por ejemplo, la vigencia de ciertos mitos en los contextos rituales del mundo andino en general, y, sobre el carnaval de Arapa en particular, señala que está conectado “a varios escenarios simbólicos” (p. 62) como el orden, el juego o *pukllay* al cual considera como la adaptación andina del carnaval europeo, entre otros. El cuarto artículo es un aporte del director de la revista, antropólogo y sociólogo Carlos Sánchez Huaranga, y se titula *Los ayarachis y los sikuris. Conjuntos de música antigua, indígena y sacra, frente a los sikuris modernos, mestizos y festivos. Los ayarachis no son sikus*. Como se puede notar, el autor plantea categóricamente una distinción entre dos tipos de flautas de pan: los ayarachis y los sikus, que además, señala, contienen técnicas y sistemas musicales también diferenciados. Para ello, sostiene que el ayarachi como instrumento proviene del periodo formativo mientras que el siku se expandió recién en tiempos republicanos. Primero brinda un estado de la cuestión sobre las antaras, los ayarachis y los sikus, y luego aborda uno a uno los dos tipos de flauta de pan y prácticas musicales a diferenciar, todo de la mano de fuentes arqueológicas, musicológicas, coloniales y sus propios registros etnográficos. Con ello concluye señalando los procesos que vienen teniendo ambas tradiciones. Por un lado, los ayarachis trasuntan entre desapariciones, resignificaciones y apropiaciones, y, por el otro, el siku y los sikuris que estarían en un proceso hegemónico debido a su “crecimiento incontenible cual tormenta en los andes” (p. 108).

El siguiente artículo, el quinto, viene a cargo de Jazmín Torres Rojas, estudiante de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Se titula “Ritual Andino: reconstrucción testimonial de las prácticas funerarias en la zona Centro del Perú” y en él, la autora explora “el rol que cumple el género del testimonio para la preservación de la identidad cultural andina” (p. 113) mediante un caso específico: la muerte de la madre de Don Ricardo César Torres, un ciudadano huancayo que desde muy niño se trasladó a Huancavelica. Está inspirado, según la autora, en los conceptos de oralidad y tradición oral de Walter Ong y Paul Zumthor. Después de una sección introductoria, se exponen los instrumentos teóricos para el análisis testimonial y algunos antecedentes respecto a la visión andina de la muerte. Seguidamente la autora brinda lo central, la lectura o análisis del testimonio de Don Ricardo sobre la muerte de su madre, doña Alejandrina, que ha organizado en dos partes: el velorio y el lavatorio, cada uno dividido en dos secciones (p. 120), y que permite evidenciar, por ejemplo y siempre según Jazmín, el carácter animista del pensamiento andino. Para que el lector conozca de viva voz al protagonista de este caso de estudio, la autora inserta después una sección titulada “La voz impresa de don Ricardo” (pp. 126–129), con transcripciones de su testimonio en cada una de las dos partes y un enlace al video de su relato. Además incluye algunas imágenes como anexos.

Como sexto artículo está “Marsuy y Marsay: una red de relaciones constituidas a partir del ejercicio de cargos tradicionales en la comunidad campesina de Huilloc, Ollantaytambo”, y

tiene como autor a Darcy Saavedra Salas, investigador cultural de la Universidad Nacional de Folklore. Está presentado como un ensayo, con el que se propone caracterizar la red de relaciones que surge entre las familias de los alcaldes y regidores que se reconocen como *marsuy* y *marsay*, y mediante lo que el autor denomina como “una aproximación metodológica atípica” (p. 135) basada en experiencias, reflexiones personales y datos sistematizados, que son producto de varias visitas y estancias en Ollantaytambo durante varios años. Inicia brindando referencias históricas y geosociales de Huilloc, una comunidad donde está vigente el sistema colonial de los varayoc. Luego teoriza y explica en qué consiste el sistema de cargos, para después relatar cómo se acercó a la comunidad a finales del año 2010 y como pasó a ser integrado a esa red de relaciones que ahora es su objeto de estudio. Seguidamente Darcy expone como sección central, su análisis de la red de relaciones que se establecen solo “entre alcaldes, regidores y sus familias” (p. 149) ya que él considera que son ellos los que podrían ser la base de dicha red. Está organizada en pequeñas subsecciones en las que plantea ejemplos para identificar las relaciones, una mirada a la posibilidad de ampliación de la red de relaciones, sus vínculos rituales y los posibles deberes y derechos de los *marsuy* y las *marsay*, las mismas que acompaña con gráficos que ilustran lo analizado. Con ello, el autor concluye enfatizando que su ensayo debe entenderse principalmente como un ejercicio reflexivo y que busca generar nuevas preguntas que conducirán a lo que él denomina “un verdadero trabajo etnográfico” (p. 155).

El artículo que cierra la revista es de perfil monográfico y se titula “La danza “Capitanes de Ichoca” en la fiesta de San Cristóbal”. Está a cargo de tres autores: los educadores Marco Medina Valencia y Hover Padilla Sanchez, y un cultor del departamento de Ancash y practicante de dicha danza, Nicanor Crispín Palacios. El artículo arranca describiendo el lugar, el pueblo San Cristóbal de Ichoca, mediante datos generales y breves como su ubicación y límites geográficos, el clima y sus formas de gobierno, entre otros. Seguidamente se aborda el tema central en dos secciones. Primero ahonda en la danza de Capitanes que se baila desde el 23 al 28 de julio en la fiesta en honor a San Cristóbal (p. 168), señalando aspectos como su posible origen, su área de difusión y sus personajes, para luego describir la estructura coreográfica, la vestimenta de los danzantes, y las bandas de músicos que tienen en su repertorio a la música de Capitanes. A ello agrega un breve abordaje al cómo se ha venido transmitiendo la práctica entre generaciones, brindando nombres de cultores antiguos y recientes. Como segunda sección central los autores brindan al lector una descripción del contexto propio de la danza Capitanes, la fiesta de San Cristóbal de Ichoca, cuyas primeras actividades previas se realizan tres meses antes con el “rajado de leña” (p. 182), luego el preparado de jora en el mes de junio, entre otros, hasta llegar al 23 de julio que es donde da inicio la festividad, y donde se da cuenta de prácticas como la corrida de toros, y la presencia de figuras simbólicas o personajes que participan como el inca, los negritos, las pallas y varios más (pp. 198 –204).

Como se ha podido notar, esta entrega número 27 reúne a una diversidad de perfiles profesionales cada cual con aportes particulares a esos amplios temas y disciplinas como la gestión cultural, las músicas y danzas en el Perú, el folklore, la literatura, la antropología, la etnomusicología, entre otros. Allí radica su valor y su carácter único, el mismo que también comparte con cada uno de los números publicados anteriormente desde su primer ejemplar en el año 1998 cuando Roel Tarazona Padilla presidía la Dirección de Investigación. Si bien esta revista ha pasado por distintas etapas y cambios de identidad al interior de la hoy Universidad de Folklore, mantiene un ideal u objetivo expresado en su primer número a finales del siglo pasado, que es el de ser una publicación que canalice “la producción de docentes, alumnos e investigadores de nuestra institución” (Presentación, 1998, p. 5). Con el tiempo ese objetivo se ha ampliado para propiciar

la participación de la comunidad académica general y para perfilarse progresivamente como una revista de investigación científica de calidad en el medio peruano. Por todo ello hago extensiva la invitación a leer y valorar críticamente los aportes de *Cuadernos Arguedianos* de la Universidad Nacional de Folklore, una revista que desde el año 2023, bajo la dirección de Carlos Sánchez Huaranga, mantiene una periodicidad de dos números al año como parte de un próximo gran objetivo: la indexación.

Referencias

- Presentación. (1998). *Cuadernos Arguedianos*. 1(1), 5-7.
<https://cuadernosarguedianosjma.esuelafolklore.edu.pe/articulos-pdf/edicion-1/cuaderno-1.pdf>
- El Peruano. (2024, 10 de abril). Ley 31998. *Ley que denomina Universidad Nacional de Folklore José María Arguedas* (UNFJMA).
<https://busquedas.elperuano.pe/dispositivo/NL/2278392-2>

2024
27

Cuadernos 27

Arguedianos

Universidad Nacional de Folklore José María Arguedas

Cuadernos Arguedianos



Iván Omar Sánchez Hoces
(7 de abril, 1969 – 8 de enero, 2022)

Profesional en Comunicación Social. Laboró en la Escuela Nacional Superior de Folklore "José María Arguedas", por más de veinte años, orientando sus conocimientos profesionales a la Investigación cultural. Iván Sánchez continuó con el legado del Amauta José María Arguedas con relación al registro y calificación de artistas e intérpretes del folclore peruano, que se inició el año 1946, asumiendo esta tarea en las siguientes décadas, gestionando y dirigiendo la identificación de los representantes de nuestra cultura tradicional, asesorándolos con total dedicación y responsabilidad para su acreditación, certificando su condición de trabajadores del arte y brindándoles el reconocimiento a nombre del Estado peruano.

Igualmente, como investigador etnográfico registró información relevante que permitió la publicación de artículos en la revista *Araucaria* de la Dirección de Investigación. Promovió la difusión de las publicaciones organizando el "Libroón Arguediano" y la participación de nuestra institución en las ferias del libro que se organizan anualmente en la capital. Iván Sánchez poseía una especial personalidad, serena y amable, con la que supo ganarse el cariño de alumnos, docentes y de quienes laboramos a su lado. Poseedor de un gran espíritu de colaboración, siempre estubo en las distintas actividades institucionales, por ello la UNFPA mantiene un grato recuerdo y agradecimiento por los años dedicados a esta institución y a la cultura.



Junio 2025 – 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
